L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

J.-B. BAILLIÈRE ET FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e).

Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C.A. 4615

TREIZIÈME ANNÉE. — N° 2. — MARS-AVRIL 1961

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — **DOCUMENTATION GÉNÉRALE**

DEUXIÈME PARTIE. — **DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE**

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

TREIZIÈME ANNÉE. — N° 2. — MARS-AVRIL 1961

(DATES DE PARUTION : JANVIER, MARS, MAI, OCTOBRE, DÉCEMBRE)

Ont collaboré à ce numéro :

J. ALLARD, inspecteur général de l'Instruction publique ;
P. CLARAC, inspecteur général de l'Instruction publique ;
J. DEFRADAS, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ;
R. MAUZI, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lyon ;
Max MILNER, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Dijon ;
P. PERROCHAT, doyen de la Faculté des Lettres de Grenoble ;
J .ROBICHEZ, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ;
J. de ROMILLY, professeur à la Sorbonne ;
E. de SAINT-DENIS, professeur à la Faculté des Lettres de Dijon ;
J. SÉAILLES, professeur au Lycée Pasteur;
P. SURER, professeur au Lycée Marcelin-Berthelot ;
J. TAILLARDAT, chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres de Lyon ;
J. VAN DEN HEUVEL, professeur au Lycée Turgot ;
J. VOISINE, professeur à la Faculté des Lettres de Lille;
R. WEIL, chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres de Dijon.

Prix de l'abonnement, France : **19 NF ; Étranger : 22 NF**
le numéro : **4,20 NF**

---

*L'*Information littéraire *est en deuil : le brusque décès de Roger PONS lui ôte un de ses directeurs les plus actifs, un de ses auteurs les plus appréciés. Ce n'est pas ici le lieu de dire ce que perdent en lui l'Enseignement public et l'humanisme classique. Mais les Directeurs et le Secrétaire de cette revue, qui ont eu la chance de connaître Roger PONS et d'apprécier sa riche culture, ses qualités exceptionnelles de professeur et d'administrateur, ses qualités d'homme, plus rares encore peut-être, sont certains de traduire les sentiments de tous les lecteurs et collaborateurs de l'*Information littéraire *en exprimant à Madame Pons, avec leur très profonde sympathie, l'assurance que la personne et l'œuvre du défunt continueront de vivre dans leur cœur et dans leur pensée.*

*Quelques jours après Roger Pons, c'était au tour de Mario ROQUES de nous quitter : malgré son grand âge, il était demeuré si actif que sa mort a été pour tous une douloureuse surprise. Membre du Comité de direction de l'*Information littéraire *depuis sa fondation, Mario ROQUES avait beaucoup contribué, tant par ses conseils judicieux que par son immense prestige, au lancement et au succès de notre revue; il lui avait toujours marqué une sollicitude efficace, en lui attirant des collaborateurs éminents et un public confiant dans la garantie de son nom. Puisse Madame Roques entendre, parmi les voix innombrables qui célèbrent ou pleurent le grand savant disparu, celles des Directeurs et de tous les lecteurs de l'*Information littéraire*, qui expriment ici leur reconnaissance et leur tristesse!*

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

L'idée du bonheur au XVIIIe siècle (*)

On a depuis longtemps reconnu au XVIIIe siècle, comme traits distinctifs, le goût de vivre et le goût des idées. Mais peut-être n'a-t-on pas assez montré en quoi chacun des deux soutient et nourrit l'autre. Deux séries d'idées ou d'images se déroulent ainsi sans se rejoindre : d'un côté, les fêtes galantes, le libertinage, l'irresponsabilité des cœurs heureux; de l'autre, la fureur raisonnante et l'agressivité toute négative de systèmes sans résonances.

Il était tentant de reprendre ces images et de partir à la recherche des sources profondes où les attitudes qu'elles illustrent puisent leur origine. L'idée du *bonheur* offrait une belle occasion. On sait à quel point le thème du bonheur constitue un leitmotiv obsédant tout au long du siècle des lumières et des âmes sensibles. Le bonheur est cette revendication naturelle dont l'homme prend conscience en même temps que de lui-même. Il est le prétexte des travestissements et des jeux, ainsi que le pivot de cette morale naturelle que les rationalistes aussi bien que les sentimentaux élaborent. C'est au nom du bonheur — et non plus du salut — que les hommes d'Église prônent la soumission sans ascétisme à un dieu paternel. C'est au nom du bonheur que les philosophes et les réformateurs proposent leurs systèmes, que l'on forge les utopies moralisantes, que l'on justifie cyniquement les prestiges du luxe et de l'argent. Du roué à l'âme sensible, si les moyens sont différents, le but ne change pas : c'est toujours à se rendre heureux que l'on travaille.

La recherche du bonheur appartient à la fois à la réflexion, à l'expérience et au rêve. On peut la saisir dans les systèmes, dans la trame d'une vie ou le déroulement d'une fiction. Traités théologiques, moraux ou politiques, romans, poèmes, mémoires, toutes les formes de l'expression philosophique et littéraire servent à transmettre les vibrations du mot magique. Des publications libertines aux manuels d'occultisme, des œuvres les plus conformistes aux pamphlets les plus virulents, tout invite à poursuivre une pierre philosophale, peut-être moins insaisissable que celle de la vieille alchimie.

***

Sans doute, du début à la fin du siècle, on peut dire que cette idée du bonheur évolue. Mais il faut renoncer — d'ailleurs c'est le plus souvent facile — à diviser le siècle en deux moitiés, en deux générations d'âmes, les unes trop sèches, les autres trop tendres, dont la seconde prend, excédée et délivrée, la relève de la première. Des constatations élémentaires détruisent cette illusion : Prévost et Vauvenargues appartiennent à la période qui est traditionnellement celle du rationalisme, tandis que le *Système de la nature* de d'Holbach paraît en 1770, c'est-à-dire en plein cœur de la période dite sentimentale. D'ailleurs ce n'est pas seulement la chronologie traditionnelle qu'il faut réajuster. Mais surtout ces dénominations globales, ces étiquettes qui figent une attitude, grossissent une tendance pour en faire autant d'absolus intimidants, qui semblent imposer une science toute faite et qu'on n'a plus le droit de remettre en question. Il ne suffit pas de douter que les sentimentaux aient succédé aux rationalistes. L'opposition même entre sentimentaux et rationalistes, hors de toute évolution, est contestable, sinon absurde, et conduit à ne pas comprendre le XVIIIe siècle. Je me contenterai de quelques exemples : ce sont les rationalistes qui défendent les droits de la passion, tels Mme du Châtelet ou Diderot, alors que ce sont les auteurs dits sensibles — Prévost ou Rousseau — qui instruisent le plus sévèrement le procès des passions. Il n'y a là en vérité aucun paradoxe, car il est normal que songent à disqualifier les passions ceux-là mêmes qui se sentent peu armés pour leur résister. Mais voilà

(*) N. D. L. R. — M. Robert MAUZI, maître de conférences à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Lyon, présente ici les grandes lignes de la thèse de doctorat sur *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle* (éd. A. Colin, 1960), qu'il a soutenue devant la Sorbonne en 1960.

qui brouille singulièrement les cartes, si les rationalistes se mettent à exalter les passions, pendant que les âmes sensibles prônent la sagesse. Un autre exemple : on oppose volontiers l'esprit encyclopédique et la sensibilité préromantique. Or la sensibilité préromantique ne saurait être mieux définie que comme une application à la vie de l'âme des principes du sensualisme; et le sensualisme, comme chacun sait, est la philosophie qui prévaut chez les encyclopédistes. On pourrait même accuser de simplification le schéma traditionnel qui plante face à face, en deux camps ennemis, philosophes et bien-pensants. S'il est vrai que les batailles furent âpres, l'hostilité virulente des clans ne coïncide pas toujours exactement avec un antagonisme absolu des doctrines. Comme il est vain, par exemple, d'opposer l'empirisme des philosophes et le spiritualisme des chrétiens ! La réalité est autrement complexe : alors que certains philosophes demeurent, malgré eux, des métaphysiciens, les chrétiens perdent souvent le sens du surnaturel. Et en définitive on ne sent guère de différence entre la morale chrétienne et la morale philosophique, l'une et l'autre étant fondées, à peu près, sur la même idée de la nature humaine.

***

Cependant, s'il convient de réviser la chronologie traditionnelle avec sa division médiane, on peut esquisser une chronologie plus souple, construite autour de deux pivots : le premier serait constitué par les années 1730-1735, le second par l'année 1760. Je crois que c'est là que se situent les deux tournants du siècle. On peut affirmer en tout cas que, jusqu'à 1760, la philosophie se constitue, et qu'à partir de 1760, elle se scinde en tendances antagonistes.

En ce qui concerne la pensée morale et, plus précisément, l'idée de bonheur, l'épicurisme domine dans une première période allant jusqu'à 1730-1735. Mais, à l'intérieur même de cette période, l'épicurisme évolue. C'est d'abord un épicurisme désenchanté, qui postule l'existence d'un monde irrationnel, un épicurisme de la paresse, du refus et du repos (je pense à Fontenelle). Puis l'épicurisme se fait plus optimiste, en acceptant l'idée d'une harmonie entre l'homme et le monde; il devient alors un épicurisme de l'activité heureuse et de la participation à toutes les formes de la civilisation : *le Mondain* de Voltaire, en 1736, en figure l'apogée.

A partir de 1730-1735 (c'est une deuxième période qui commence), se construit une philosophie de la nature, qui prolonge l'épicurisme, mais le renouvelle en l'intégrant à un système idéaliste de l'homme et du monde (1). C'est la période du rationalisme moral, qui implique bien des survivances métaphysiques et tend à l'euphorie. Cette euphorie éclate chez les médiocres. Elle est plus discrète et plus intermittente chez un Voltaire.

Mais simultanément, et sans qu'il soit besoin d'attendre le second demi-siècle, l'optimisme du rationalisme moral est mis en cause par des réfractaires : Prévost, au nom de la conscience chrétienne; Vauvenargues, au nom de l'énergie et de la grandeur d'âme.

A partir de 1760, se produisent deux événements de première importance : la constitution du système de Rousseau et la constitution du système des sensualistes. Rousseau pose le problème du bonheur en termes nouveaux (2). Le bonheur est défini comme *l'unité du moi*, devenu un absolu indivisible, et non plus comme un *équilibre* entre les différentes tendances naturelles.

Quant au système des sensualistes, il permet de dépasser l'opposition cartésienne entre la matière et l'esprit, toujours souveraine dans la première moitié du siècle, qui demeurait en son ensemble *idéaliste*. L'intérêt du sensualisme est de postuler l'*unité du monde*. Ce dogme capital alimente trois courants, qui peuvent nous apparaître différents, mais qui coulent en réalité de la même source : la philosophie et la morale matérialistes des encyclopédistes (d'Holbach, Helvétius); ce que l'on nomme le *préromantisme*, et qui n'est qu'une application à la vie affective de la doctrine sensualiste; les doctrines illuministes et les diverses formes de la pensée magique, la magie se définissant elle aussi par la non-séparation de la matière et de l'esprit.

Mais là encore, après avoir proposé un schéma pour la période postérieure à 1760, il faut aussitôt le corriger. D'abord Rousseau n'est pas un isolé : entre son système et celui des sensualistes, il existe bien des points communs; d'autre part il prolonge le spiritualisme du premier demi-siècle, et par là il se rapproche de Voltaire. Autre correctif : le matérialisme sensualiste ne surgit pas par miracle en 1760. La Mettrie écrivait ses œuvres les plus turbulentes en 1740 et Diderot était devenu athée en 1749.

Enfin une dernière retouche. Le rationalisme voltairien n'est pas mort et ne cesse pas d'entrer en conflit avec le matérialisme, qui le dépasse et le suffoque par ses audaces. Qu'à la

(1) Dans l'œuvre de Voltaire, le passage se situe entre *le Mondain* (1736) et les *Discours sur l'homme* (1738).

(2) Pas absolument nouveaux toutefois. Certains thèmes de Rousseau — le repliement sur soi, le resserrement à l'intérieur du moi — se trouvent déjà chez Fontenelle et même chez Le Maître de Claville.

fin du siècle Condorcet et Beaumarchais puissent se réclamer encore de Voltaire, prouve la vitalité du rationalisme à l'ancienne mode. On pourrait penser qu'on assiste, par delà le préromantisme, à une sorte de retour au rationalisme. En réalité le rationalisme s'est toujours maintenu, et les voltairiens de la fin du siècle coexistent sans aucun miracle avec les âmes sensibles.

***

Cependant l'évolution des idées et des attitudes morales au cours du siècle nous semble bien insuffisante à révéler le secret des âmes. L'idée du bonheur n'est pas seulement une idée, et peut-être y a-t-il là une ambiguïté dans le titre même de mon livre. Lorsqu'il s'agit de comprendre des comportements intimes et des choix individuels, la chronologie n'est plus que d'un maigre secours. Et à un niveau plus profond encore que le *psychologique*, on entre dans le domaine de ce que j'ai nommé l'*existentiel*, entendant par là l'attitude globale d'une conscience devant le monde. L'historien des idées pourra fort bien situer Maupertuis et Helvétius dans le paysage idéologique. Mais nous expliquera-t-il pourquoi Maupertuis avait l'humeur sinistre, alors qu'Helvétius rayonnait d'euphorie? Or ce qui informe l'idée que Maupertuis et Helvétius se font du bonheur, ce n'est pas leur système de pensée, mais cette humeur personnelle, irréductible à toute explication claire, et qui met en évidence ce fait fondamental : l'un et l'autre n'assument pas l'existence de la même façon.

Faut-il conclure qu'entre la rigueur plus ou moins infidèle de l'histoire et le secret plus ou moins déchiffrable des consciences, aucun fil d'Ariane ne pouvait guider cette enquête sur le bonheur? Ce fil précieux, j'ai cru le trouver dans une certaine unité du XVIIIe siècle, qui me semble moins trahi lorsqu'on le considère en un seul bloc, que lorsqu'on veut le réduire en moments ou en tendances. A n'en pas douter, ce siècle existe et, tout en étant fort divers et nourri de contradictions, demeure *un*. Dans des climats différents, ce sont les mêmes thèmes, les mêmes obsessions que l'on rencontre. Les traités du bonheur en particulier sont d'une remarquable stabilité. Telle formule clé (par exemple : « C'est le comble de la félicité d'être heureux et innocent tout ensemble ») peut s'écrire aussi bien en 1710 qu'en 1770. Et la définition du bonheur est la même dans l'*Encyclopédie* et dans un ouvrage de l'abbé de Gourcy, porte-parole officiel de l'Église de France. Si l'on fait un bilan du XVIIIe siècle, on doit penser, je crois, que l'unité l'emporte sur la diversité.

Sans doute l' « homme du XVIIIe siècle », dont j'ai tenté de proposer une sorte de portrait type, n'a-t-il jamais existé. Mais quand on reconnaît les fictions comme telles, on peut leur faire exprimer certaines vérités. Cet homme du XVIIIe siècle, c'est au niveau d'une conscience moyenne que j'ai essayé de le saisir, en rassemblant de nombreux témoignages empruntés à de pauvres écrivains sans éclat, et si représentatifs pourtant! La plupart des grands auteurs expriment la conscience moyenne, mais en même temps ils la dépassent. Rousseau fut en réalité un incompris au XVIIIe siècle, et l'on peut dire, en bien des sens, qu'il a procédé à la liquidation de son temps. De même, l'abbé Prévost exprime de manière aiguë les contradictions que tous les contemporains s'efforcent naïvement d'abolir ou de voiler.

Le XVIIIe siècle n'est pas un âge de révolte, mais un âge de transition entre la pensée théologique et la pensée positive, entre une philosophie de l'absolu et une philosophie de l'histoire. L'homme de cette époque a besoin de se défendre, de se protéger, de justifier son existence. Il se sent à la fois inquiet et tout-puissant. Le goût des systèmes est toujours le signe d'une recherche et souvent d'une angoisse. Les thèmes de la pensée philosophique ne sont pas des idées pures, encore moins des idées mortes. L'homme du XVIIIe siècle est, selon le mot de Karl Barth, un homme *absolutiste*, c'est-à-dire que tout désormais dépend de lui, qu'il est à lui-même sa seule justification, qu'il se sent le maître de toutes choses et impose sa forme à l'univers. Dans cette reconstruction du monde, tout est mis en œuvre simultanément : la raison, la sensibilité, l'imagination, les sens aussi. Il y a dans certaines exaltations sentimentales, dans certaines formes extrêmes du libertinage, le même appétit d'absolu que dans la raison souveraine de la philosophie : chacun se sert simplement des moyens qui lui sont donnés. Et j'espère avoir montré que les hommes de ce temps, lorsqu'ils raisonnent, ne sont pas aussi froids, aussi secs qu'on l'a prétendu, et que, lorsqu'ils se livrent à cette « sensibilité » traitée par tant d'historiens avec une ironie imméritée, et j'ose dire inintelligente, ils sont bien autre chose que des pantins absurdes ou des malades abandonnés à leurs nerfs.

Ce qui définit le mieux les âmes du XVIIIe siècle, c'est ce besoin de tout étreindre, de concilier les contraires, de ne rien sacrifier, ni la terre ni le ciel, ni le repos ni le mouvement, ni le sentiment ni la raison, ni la volupté ni la bonne conscience, ni la nature ni la vertu. Au sein même de la recherche du bonheur, la préoccupation morale reste toujours présente. Rien n'est plus étranger aux consciences du temps que l'esprit de pari. On refuse de choisir. On exige de

gagner sur les deux tableaux. Plus une jouissance est perçue avec intensité, plus elle est présumée sans reproche. L'évidence du plaisir devient le critère moral de l'acte.

L'homme du XVIIIe siècle ne veut pas devoir son bonheur à la révolte. Il entend éviter le risque du déchirement et de la solitude. Le saut dans l'inconnu, le scandale, le destin des grands réprouvés et des aventuriers de l'absolu ne le tentent guère. Il faut que son bonheur, si exquis, si pimenté, si peu « moral » qu'il puisse être en son essence, lui soit donné comme une chose légitime, qu'aucune puissance ne lui conteste, qu'il l'enivre et le rassure en même temps, qu'il caresse ses sens, soûle son esprit et son cœur d'un délicieux vertige, et verse à sa conscience cette sérénité qui l'authentifie et achève de le rendre délectable. Le bonheur doit posséder le double privilège de mettre l'âme en mouvement et la conscience en repos.

J'ai tenté de montrer, dans ma thèse, que les termes dans lesquels se pose le problème du bonheur au XVIIIe siècle sont presque toujours les mêmes, si les réponses apparaissent très différentes. Le bonheur consiste le plus souvent en un point d'équilibre plus ou moins précaire entre les termes opposés de quelques antinomies essentielles : repos-mouvement, individu-société, nature-vertu, etc. Seuls les extrémistes, si l'on peut dire, optent résolument pour l'un des termes, en tâchant d'évincer tout à fait le terme antithétique.

J'ai particulièrement insisté sur l'opposition, que je crois capitale, entre un bonheur immobile et un bonheur en mouvement. Le premier se compose surtout d'une conscience pleine de l'existence, du resserrement en soi et du détachement à l'égard du monde. Il implique l'absence des passions et la modération des désirs, et par là renoue avec l'ataraxie des philosophes antiques, avec ce bonheur épicurien un peu négatif, qui consiste à préférer au plaisir, toujours instable, cette absence de trouble qui laisse la conscience comme une mer étale et lui apporte l'extinction de l'angoisse dans l'évanouissement du désir.

Le bonheur en mouvement se construit au contraire dans l'équilibre sans cesse rétabli des plaisirs les plus variés, à moins qu'il ne se confonde avec le simple exercice d'une faculté privilégiée. Dans le premier cas, on obtient une *sagesse*, où s'harmonisent toutes les tendances humaines, selon une certaine hiérarchie, le plus souvent *idéaliste* et morale, et selon un certain rythme permettant d'éviter à la fois les temps fous de l'*inquiétude* et les temps morts de l'*ennui*. Dans le second cas, on aboutit à des formes extrêmes et quelque peu inquiétantes, au bonheur absolu du héros ou du monstre, et plus largement de tous ceux qui demandent à « être avertis de leur existence » avec la plus grande intensité possible.

***

On peut considérer aussi que les consciences du XVIIIe siècle ont le choix, devant le problème du bonheur, entre une attitude rationnelle et une attitude magique. Un premier style de bonheur — celui qu'ont illustré surtout les philosophes — se définirait comme la recherche des équilibres. Si l'on voulait revenir aux traditionnels schémas chronologiques, on pourrait dire que le bonheur apparaît dans le premier demi-siècle comme une *dualité dominée*, pour devenir ensuite une *unité retrouvée*. Le premier équilibre doit se réaliser à l'intérieur de l'âme. Il est lié à une sorte de dialectique du *divertissement* et de la *passion*, qu'on ne peut privilégier isolément, ni fixer en un partage immobile. Le divertissement seul, c'est la frivolité, l'ennui, l'inexistence; la passion seule, le délire, la souffrance, le néant. Mais les deux étant mouvement, comment les maintenir en un compromis constant? Il est nécessaire que le divertissement et la passion se dépassent alternativement ou se muent l'un et l'autre. Le *repos*, c'est-à-dire le bonheur, est une harmonie, toujours mouvante elle-même, entre ces deux mouvements.

Cet équilibre de l'âme est compris dans un autre plus large, celui de l'individu tout entier. Le rationalisme fait confiance aux *sens* et à la *raison* pour fonder à eux deux la sécurité et le bonheur de l'homme. Les sens l'enracinent dans le monde, lui prouvent la vérité de son existence, lui révèlent qu'il n'a pas d'autre destination que sa destination naturelle, et que toute doctrine est fable, qui le représente ici-bas comme un exilé. La raison est la faculté de l'*ordre*. Elle impose sa clarté à la nature physique et au monde moral, à la ronde des étoiles, au jaillissement des créatures, à la bigarrure des lois, à l'enchevêtrement des intérêts et à l'antagonisme des désirs. Les sens et la raison ne sont pas faits pour se combattre (surtout si la raison tire des sens son origine), et il leur arrive même d'avoir à se liguer contre le *cœur*. Le bonheur est donné à ceux qui savent concilier le plaisir et la sagesse.

Un dernier équilibre tâche de s'instaurer entre le moi et le monde, entre la nature et la société. Il ne concerne pas seulement le bonheur personnel. Sans doute est-il important que chacun reçoive des autres la réponse qu'il en attend. Mais il ne l'est pas moins de défendre l'ordre social contre les anarchies individuelles.

Le rationalisme ne demeure pas enfermé dans le domaine de la « philosophie ». Il envahit

des domaines voisins : sensibilité ou libertinage. On trouve autant de « raison » dans l'existence imaginaire du héros de Prévost, Cleveland, que dans celle, très réelle, de l'illustre Casanova. Cleveland poursuit deux buts : la sagesse et l'amour, harmonisés dans « le repos d'une vie tranquille ». Sa vie se divise en deux longs moments. D'abord il n'est que le jouet du destin, le persécuté de la Providence. Incapable de prendre l'initiative, et peut-être ne le souhaitant pas, il ne demande à la philosophie que de l'aider à supporter ses douleurs. Mais dès que la raison lui a rendu « un certain calme », il décide « d'envisager le bonheur comme un état auquel il (lui est) encore permis d'aspirer ». Désormais il ne fera qu'essayer successivement des *plans de vie* : le bonheur mondain ou la chasse aux plaisirs, bientôt reconnue vaine; le bonheur philosophique, qui met de l'ordre entre ses trois penchants — amour, étude et bienfaisance — mais laisse encore un vide dans son âme; enfin l'équilibre chrétien, qui rassemble toutes les jouissances et procure à l'âme son unique aliment. Rien de plus systématique et de plus édifiant que cette destinée, qui est bien autre chose qu'un prétexte à verser des larmes.

Casanova est méthodique lui aussi : il ne s'abandonne ni à l'instinct, ni au hasard. La profusion des plaisirs respecte ces temps de réflexion et de repos où l'on se recueille pour approfondir la conscience du plaisir. Le bonheur réside dans une alternance des jouissances immédiates, dont on reçoit le choc sans en extraire toute l'âme, et l'attente ou le souvenir de ces jouissances, où la volupté est parfaite, car elle s'installe alors dans l'esprit. Etre heureux, pour Casanova, c'est posséder l'art de conduire un même plaisir à travers des zones différentes : de l'imagination aux sens, des sens à la mémoire. Experte en cette alchimie, la conscience voluptueuse doit en outre veiller à la pureté du plaisir, l'isoler contre toute contamination passionnelle, préserver l'âme du trouble et de l'aliénation. Enfin le bonheur exige que survive la bonne conscience. Si l'ordre moral et l'ordre du plaisir ne coïncident pas, il suffit de les laisser coexister sans en sacrifier aucun et sans souci des contradictions. On a écrit de Casanova qu' « il vit en même temps sur une doctrine de la vertu et une sous-doctrine du plaisir ». Mais cela fait encore partie de la méthode de vie heureuse. Casanova est l'anti-Don-Juan. Il n'affronte aucune puissance, ne lance aucun défi, ne risque aucun enjeu d'importance. Il évite soigneusement le tragique et conserve, en dépit de toutes ses fredaines, comme un air de sécurité bourgeoise.

A côté du philosophe et du libertin, j'ai essayé d'évoquer, toujours sous le signe du rationalisme, deux autres *types*, dont le siècle édifie la morale : le chrétien homme du monde et le bourgeois. Le chrétien du XVIIIe siècle ne se distingue plus guère de l'honnête homme, ni même quelquefois de l'épicurien. Hegel a expliqué, dans sa *Phénoménologie de l'Esprit*, comment les « lumières », tout en pervertissant la nature de la foi, qu'elles ne pouvaient pas comprendre, n'en avaient pas moins prise sur elle, car elles se trouvaient installées au cœur même de cette foi. Son analyse me semble irréfutable. Ce n'est pas l'*incrédulité* qui est le phénomène le plus typique et le plus grave du XVIIIe siècle, mais la rationalisation de la religion et de l'esprit religieux.

Quant au bourgeois, il est celui au profit de qui la philosophie s'élabore. Il est également le champion de la bonne conscience, et il semble sécréter un bonheur tout préparé. Sa situation « mitoyenne » le préserve contre l'avilissement de la misère et la corruption de la grandeur. La bourgeoisie est la seule classe sociale à ne pas être aliénée par le fait même de sa condition. C'est du moins ce que répètent les moralistes du siècle, en déclarant que le bourgeois peut être plus pleinement *homme* qu'un homme du peuple ou un courtisan. Le visage du premier est défiguré par la pauvreté, la maladie, l'ignorance, l'aigreur. Le cœur du second se durcit ou se dissout dans l'égoïsme et la futilité ! Seul le bourgeois, installé à mi-chemin, est à l'abri de toutes les tares. Aussi devient-il « l'heureux habitant de ce monde ». Il jouit du bonheur sans histoire du devoir facilement accompli. Faire ce qu'il doit ne lui coûte rien : la vertu est pour lui de l'ordre de la nature. Aucune dualité ne le divise. Préservé du déchirement des passions, ignorant le remords et la nostalgie, il est l'homme qui coïncide avec lui-même, se moque de l'impossible et ne sait pas rêver. On peut donc penser, puisqu'il réalise sans effort le grand rêve de l'époque, qui tend à concilier la jouissance et la vertu, qu'il incarne mieux l'esprit du siècle que l'épicurien cynique ou le futile mondain.

*
* *

Si l'on passe du rationalisme à la morale du sentiment — qui d'ailleurs se ressemblent plus qu'on ne l'a dit (1) — la définition du bonheur varie sensiblement. Pour la morale du cœur, le bonheur est un *sentiment vif de l'existence*. Il réclame une expansion de l'âme, possible seule-

(1) La « morale naturelle » peut aussi bien désigner la morale du cœur que celle de la raison.

ment par la complicité de l'imagination et de la sensibilité. Cependant expansion ne signifie pas anarchie. Le cœur n'est pas une puissance rebelle, une incontrôlable frénésie. *L'amour de l'ordre* fait partie du sentiment. Le cœur s'impose à lui-même sa discipline. Il se distingue des passions et leur résiste : « La voix des passions, note Delisle de Sales, disciple de Rousseau, contribue à étouffer la voix du cœur. »

La recherche de *l'intensité* n'exprime pas le désir le plus profond de l'âme sensible. L'essentiel est, sans doute, le besoin *d'unité*. L'âme sensible peut osciller entre l'*expansion* et le *resserrement*. Mais ce qui distingue son rêve de bonheur du bonheur philosophique ou mondain, fondé sur l'équilibre, c'est que la dualité qui divise toute conscience humaine, au lieu d'être atténuée ou résorbée en une série de compromis, s'y trouve résolument niée. L'âme atteint d'emblée cette unité qui tient à une double adéquation entre le désir et son objet, entre la conscience et le désir. L'instance morale et l'instance affective se confondent, tandis que s'abolit la distance entre le moi et le monde, ce dernier pouvant être *donné* ou au contraire *oublié*.

L'unité heureuse revêt divers aspects. Pour Vauvenargues, elle est fidélité à soi, surtout fidélité à soi dans l'action. Pour Rousseau, elle tend vers cette « transparence » où l'on a pu reconnaître le secret désir de toute son œuvre (1). Mais la transparence — qui est double en réalité : entre soi et soi, entre soi et les autres — suppose un resserrement de l'espace autour du solitaire ou d'un petit groupe d'âmes amies. C'est le désir d'*insularité*, le besoin d'enfermer sa vie dans une île réelle ou imaginaire, auquel Rousseau ne pourrait renoncer qu'au sein d'une société idéale où la transparence serait universelle. En même temps que le resserrement et la plénitude, la transparence implique le refus de toute *médiation*. Rousseau rêve d'une action qui saute les intermédiaires, force les lois des choses, supprime les résistance du réel. Lorsque, à Lausanne, le naïf émule de Venture de Villeneuve s'improvise chef d'orchestre sans savoir lire une note, c'est pour conjurer par la magie du geste le scandale de la musique réalité étrangère, et dissiper symboliquement l'opacité du monde (2).

Ce rêve d'unité prend corps au sein d'une conscience divisée. Rousseau n'a cessé d'éprouver devant la vie combien il est hors d'atteinte, si ce n'est en ces quelques îlots dorés émergeant des flots troublés de l'existence : les Charmettes, l'Ermitage. Il fut sans cesse une âme inquiète, sollicitée à la fois par l'amour du repos et le besoin de l'aventure, le goût de la pureté et d'étranges tentations, l'effusion près des belles âmes et la solitude du persécuté, l'aspiration au bonheur et l'envoûtement de l'échec, la volonté de se justifier et le désir d'être puni. Mais on doit admirer que Rousseau, pour résoudre ses antinomies, n'ait pas forgé une philosophie complaisante. Au lieu de s'engager dans les voies que le rationalisme avait ouvertes, il rappelle que le bonheur n'est pas la fin de la vie morale et que la voix de la conscience ne se confond pas toujours avec l'appel de la nature. Cet inventeur des grandes nostalgies de la conscience morale a aussi tracé un passage entre la morale « philosophique » du bonheur et la morale kantienne du devoir.

A la fin du siècle, le rêve de l'unité cherche à se satisfaire en revenant, par delà Rousseau, à l'équation naïve ou hypocrite entre la nature et la vertu. Il se présente aussi comme un recours à la nature matérielle. Celle-ci peut être prise comme une unité mythique, où l'âme se transporte en feignant d'oublier son expérience du réel : c'est le retour au Paradis qu'illustre *Paul et Virginie*. Mais ce peut être aussi la nature actuelle, diverse, instable, qui nourrit le bonheur ou la mélancolie, et régénère l'âme, non par la voie dangereuse du rêve, mais par les *sensations*, seules capables de réaliser l'unité entre l'homme et le monde.

Des *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* de Senancour (3) nous prouvent clairement que le *sensualisme* est la véritable philosophie de l'âme sensible — et c'est là un point, parmi tant d'autres, où s'affirme l'unité du siècle. Senancour proteste au nom de la sensibilité contre « cette affectation sentimentale que l'on appelle du *sentiment*, parce qu'en effet on la met partout à sa place, mais que l'on nommerait mieux SENTIMANIE (4). Entre la marotte des larmes et la froideur ou la sauvagerie, son choix est sans ambiguïté : « L'homme sensible doit préférer à l'homme sentimental l'homme indifférent et farouche (5). » Ce qui caractérise l'âme sensible, ce n'est pas l'aptitude à l'attendrissement, mais à la résonance : « La sensibilité n'est pas seulement l'émotion tendre ou douloureuse, mais la faculté donnée à l'homme *parfaitement organisé* de recevoir des impressions profondes de tout ce qui peut agir sur des organes humains. L'homme vraiment sensible n'est pas celui qui s'attendrit, qui pleure, mais qui reçoit des sensations là où les autres ne trouvent que des perceptions indifférentes (6). » La « sensibilité » n'est donc pas

(1) Cf. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Plon, 1957.
(2) Cf. *Confessions*, livre IV.
(3) 1799.
(4) En capitales dans le texte.
(5) Cf. *op. cit.*, éd. Merlant, 1910, p. 142, note 4.
(6) *Ibid.*, p. 58-59.

une maladie, mais bien au contraire un signe de santé. Elle prend sa source, non dans une âme en proie au mal de vivre, mais dans des organes à la fois vigoureux et affinés.

La première condition du bonheur, pour l'âme sensible, est d'éliminer le vide à l'intérieur de la conscience. Il faut chasser « les pensées relatives à des objets absents ou étrangers (1) ». L'ennui provient d'un décalage entre l'être réel et l'être imaginaire. On s'ennuie dès qu'on cesse de coïncider avec soi. Le bonheur commence par l'application de cette maxime : « Limiter son être pour le posséder tout entier (2) ». Au refus de l'expansion s'ajoute le refus de l'exaltation : « Toute joie exaltée est nécessairement peu durable... Toute joie vive est instantanée, et dès lors funeste ou du moins inutile (3) ». Le bonheur ne consiste pas en quelques sommets dominant le désert d'une vie, en quelques parcelles d'or tombant au hasard sur une existence grise. Il réclame la continuité plus que l'éclat : « Etre heureux, c'est vivre (4) ». L'homme social a renoncé à cet « état en quelque sorte neutre, mais heureux en son apparente nullité, dans lequel s'écoulait toute la vie naturelle (5) ». Il a changé « ce bien-être que donnait l'existence simple » en convoitises et en dégoûts, en chimères inassouvies et en cet accablement qui prolonge la chute des passions.

L'âme sensible doit retrouver la simplicité simple et forte de l'équilibre organique. La plénitude physique favorise bien mieux l'illusion d'éternité que le faux absolu de la passion. Mais ce repos ne saurait durer trop longtemps dans un univers où tout change. Alors l'âme sensible, contrainte de changer elle aussi, trouvera dans le mouvement un surcroît d'existence. Se refusant à son propre vertige, qui la détruirait, elle se laisse emporter par le grand flux du monde. Façonnée par des sensations toujours nouvelles, elle se prête passivement, plastiquement à tout ce qui l'entoure. L'homme heureux « reçoit ses changements des causes naturelles; il est ce que le font les lieux et les saisons (6) ». Dans cette dépendance par rapport aux choses où Saint-Preux ne trouvait qu'instabilité et tourments, Senancour — suivant en cela le Rousseau du « Matérialisme du Sage » — croit tenir le secret du bonheur.

La « sensibilité » pourrait être définie comme l'instinct ou l'art des relations immédiates entre l'âme et les sens. On lit dans *la Nouvelle Héloïse :* « Les sensations ne sont que ce que le cœur les fait être. » Mais on peut retourner la phrase : le cœur n'est que ce que les sensations le font. L'âme sensible est celle pour qui ces deux propositions sont également vraies.

***

On voit que la sensibilité, bien loin de se confondre avec une exaltation anarchique, contient en elle une sagesse. Il est curieux de rapprocher certaines maximes de Senancour, telles que : « Etre heureux, c'est vivre », de la conception du bonheur selon Fontenelle, qui proposait comme souverain bien la tranquillité et s'étonnait de la naïveté des réfractaires en demandant : « Mais quelle idée a-t-on de la condition humaine quand on se plaint de n'être que tranquille? »

Au début et à la fin du siècle, on retrouve la même méfiance de l'imaginaire, le même refus de l'exaltation et de l'illusion (7). Fontenelle et Senancour s'efforcent l'un et l'autre de détacher l'homme des vains désirs et des vaines images. Mais tandis que l'un se contente de la méditation solitaire du philosophe, l'autre recommande de se rapprocher « du reste des êtres » et d'accorder son âme aux grands mouvements de la nature. Il n'en est pas moins excessif d'opposer à la sérénité froide des penseurs et des libertins, les affres et les délices de la conscience sensible. Une même sagesse se prolonge, en se modifiant, tout au long du siècle, qui consiste à donner tout son prix à l'existence indépendamment des voluptés dont on la meuble et des justifications qu'on lui trouve. Mais l'insistance avec laquelle cette sagesse est proposée prouve bien qu'entre elle et la réalité une grande distance demeure. L'expérience que semblent faire alors la plupart des âmes est au contraire que l'existence ne se suffit pas à elle-même. Sans doute le bonheur du XVIIIe siècle peut-il nous paraître médiocre et sans joie. Sans doute pouvons-nous juger absurdes les contradictions qui divisent les consciences. Mais il est difficile de se sentir tout à fait étranger devant ces tentatives, souvent éperdues, pour saisir le sens de la vie.

Robert MAUZI.

(1) *Idid.*, p. 42.
(2) » p. 75.
(3) *Ibid.*, p. 85 et p. 91.
(4) » p. 91.
(5) *Ibid.*, p. 71.
(6) » p. 62.
(7) On peut aussi remarquer que cette maxime de Fontenelle : « Celui qui veut être heureux se réduit et se resserre autant qu'il est possible » pourrait fort bien avoir été écrite par Rousseau. Senancour dira, en s'inspirant de Rousseau : « Le bonheur véritable n'est accessible que dans une vie simple et circonscrite. »

Études sur le théâtre français contemporain

XI. — LE THÉATRE DEPUIS LA LIBÉRATION *(Suite)* (1)

B. — LE THÉATRE TRAGIQUE

Comme le roman, le théâtre français des quinze dernières années reflète le pathétique de notre époque. La défaite de 1940, l'occupation du territoire national, les dévastations, les déportations, la détresse économique avaient créé un désarroi moral, qui n'est pas encore totalement dissipé. Loin d'apaiser nos inquiétudes en recherchant les raisons de vivre et d'espérer que doit conserver l'homme d'aujourd'hui, les dramaturges actuels nous présentent le plus souvent une image pessimiste de la condition humaine; ils insistent, avec une clairvoyance cruelle, sur la fatalité de nos épreuves et sur la précarité de nos espoirs : ainsi Mauriac peint les instincts inavouables qui sommeillent au fond des cœurs; Montherlant est persuadé de la vanité de nos entreprises et de nos efforts; Sartre évoque avec âpreté la solitude de l'homme et dénonce l'inconsistance des valeurs morales traditionnelles; Camus souligne la féroce absurdité de nos destins.

Ce théâtre noir semble, à première vue, bien éloigné du théâtre de Giraudoux qui, résolument hostile aux pensées trop sombres et aux sentiments sordides, avait peint une humanité idéale, baignée dans une lumière miraculeuse. Pourtant l'influence de Giraudoux sur la tragédie du temps présent s'est exercée sur plusieurs plans.

Suivant la voie tracée par l'auteur d'*Électre*, qui avait voulu éveiller dans le public le goût des vérités éternelles, les auteurs tragiques actuels se plaisent à donner une réponse aux questions angoissantes qui se posent à la conscience moderne; ils trouvent d'ailleurs, en général, un accueil favorable auprès des spectateurs que la réflexion philosophique rebute de moins en moins : nous sommes loin de l'époque insouciante où un François de Curel, obstiné à transporter sur la scène de vastes débats idéologiques, se heurtait à l'indifférence du public. Cependant, cet envahissement du théâtre par la philosophie n'est pas sans danger; trop d'auteurs surchargent leurs pièces d'une idéologie tarabiscotée et Robert Kemp avait raison de dénoncer « l'encéphalite » comme l'une des maladies graves qui menaçaient notre jeune théâtre.

Giraudoux a aussi contribué à réintégrer sur la scène le style et la poésie. Le Verbe, estimait-il, est la noblesse du théâtre et l'art dramatique ne mérite d'appartenir à la littérature qu'à la condition de s'imposer par la qualité du langage. La plupart de nos auteurs tragiques actuels — nous ferons quelques réserves pour Jean-Paul Sartre — se sont efforcés, à la suite de Giraudoux, de rendre un style au théâtre et de lui conférer une dimension poétique : tel est, en particulier, le cas de Montherlant, écrivain de race.

Enfin Giraudoux — précédé d'ailleurs sur ce point par Gide et Cocteau — a répandu la mode qui consiste à évoquer le destin des contemporains sous le couvert de mythes anciens ou étrangers (2). L'histoire et la mythologie grecques ont été un terrain d'élection pour Maurice Druon dans *Mégarée* et pour Thierry Maulnier dans *La Course des Rois*. Sartre a eu recours aux péplos argiens (*Les Mouches*), Camus aux toges romaines (*Caligula*), C.A. Puget aux pourpoints des hommes de la Renaissance (*La Peine capitale*), Simone de Beauvoir aux tuniques bourgeoises des Flamands (*Les Bouches inutiles*). De même Emmanuel Roblès, dans *Montserrat*, nous transporte au Venezuela, au début du siècle dernier, pour évoquer un drame de chantage à l'otage, comme il y en eut sous l'occupation; Thierry Maulnier, dans *Le Profanateur*, situe au siècle de Saint Louis une tragédie qui représente l'individu en lutte contre les tyrannies sociales. Quant à Montherlant, il choisit volontiers pour cadre de ses drames les pays latins : l'Espagne (*Le Maître de Santiago*), le Portugal (*La Reine morte*) ou l'Italie de la Renaissance (*Malatesta*).

---

(1) Le début de ce chapitre a paru dans *l'Information littéraire*, n° 4 de 1960, p. 146 à 154.

(2) Mauriac est un des rares dramaturges à faire exception : plutôt que de recourir aux mythes ou à l'histoire, il a repris à sa manière la formule de la tragédie bourgeoise de Porto-Riche ou de Bernstein.

Par un procédé opposé, Maurice Clavel a tenté de rénover, en les transposant dans notre monde moderne, la tragédie racinienne et la tragédie shakespearienne. *Les Incendiaires* (1946) ont pour sujet un drame d'amour, d'une intensité digne de l'auteur d'*Andromaque*, qui se déroule à Paris en mars 1944, alors que les troupes de la Résistance étaient durement touchées sur le territoire français. *Terrasse de Midi* (1948) reprend le thème de la vengeance légitime, qui est à la base d'*Hamlet :* « C'est, dit Clavel, le drame du fils en présence du crime de sa mère que je développe, mais transposé au cœur de notre époque. »

Cependant, quatre dramaturges dominent la production des dernières années. Tous les quatre ont tenté d'instaurer, chacun selon son tempérament, un type original de tragédie moderne; tous les quatre ont été, comme Jean Giraudoux, des romanciers avant d'aborder le théâtre. Ce sont François Mauriac, Henry de Montherlant, Jean-Paul Sartre et Albert Camus.

FRANÇOIS MAURIAC (1)

Les caractéristiques essentielles de certains romans de Mauriac : nombre restreint de personnages; récit bref, d'un rythme ascendant, sans concession à l'accessoire; action intérieure, où tout se déduit par le seul jeu des sentiments et des passions; style âpre et haletant sont aussi les caractéristiques du théâtre tragique et plus particulièrement de la tragédie de Racine, dont Mauriac a écrit une biographie en 1928. Il n'est donc pas étonnant que Mauriac ait été un jour tenté — ce fut, paraît-il, après l'audition du *Don Juan* de Mozart à Salzbourg — par l'expression théâtrale et que son œuvre dramatique se situe dans le prolongement de son œuvre romanesque.

Ici comme là, Mauriac plante son décor en pays landais. Ce décor enclôt le spectateur, comme le lecteur, dans un univers très spécial : c'est, en général, un domaine campagnard au milieu d'immenses étendues de pins, qui répandent leur senteur de résine; le ciel est inaltérable et l'été, torride, « fait peser son délire » sur la terre sèche. A l'intérieur de ce domaine, vit une famille à l'ancienne mode, emmurée dans un silence qui semble se solidifier autour de la maison — on pense au « silence d'Argelouse », dans *Thérèse Desqueyroux* —; parfois l'incendie crépite et se propage à travers les forêts envahies de brandes, incendie à l'image des passions brûlantes qui dévorent les personnages (*Le Feu sur la Terre*). En effet, les héros de Mauriac sont, à la scène comme dans ses romans, des êtres démoniaques, des « anges noirs », à la fois maléfiques et douloureux, bourreaux de leurs proches et bourreaux d'eux-mêmes. Tout particulièrement, Mauriac se plaît à peindre « des âmes dominatrices (2) qui règnent sur des âmes plus faibles et qui en sont en même temps prisonnières » : à cet égard, l'héroïne de son roman *Genitrix*, la vieille Félicité Cazenave, mère dévorante, monstrueuse d'égoïsme et de cruauté, semble avoir servi de modèle à Mauriac pour plusieurs de ses personnages de théâtre. Ainsi, M. de Virelade est un père dévorant, sorte de Génitrix mâle, qui exige pour lui seul la vie de sa fille Élisabeth, dont il sacrifie le bonheur avec une cruauté presque sadique (*Les Mal-Aimés*). Blaise Couture s'est institué le directeur de conscience tyrannique de Mme de Barthas, qu'il entend garder pure et sans tache pour lui seul, car toute influence étrangère à la sienne lui est odieuse (*Asmodée*). Laure éprouve pour son frère cadet Maurice une passion torturante et exclusive, à un point tel qu'elle poursuit de sa haine quiconque est susceptible de capter la moindre part de ses pensées ou de son affection (*Le Feu sur la Terre*). Enfin, dans *Passage du Malin*, Mauriac nous présente deux dominateurs qui s'affairent à triompher l'un de l'autre : Émilie Tavernas, l'éducatrice chrétienne, « dont l'esprit de domination ne s'est jamais exercé que dans l'ordre des âmes », affronte un beau jour Bernard Lecêtre, un don Juan professionnel, « qui ne vit que pour la possession des êtres et pour l'assouvissement. »

Tous ces personnages s'aiment et se déchirent mutuellement; plus exactement, ils n'aiment pas assez les autres pour aimer leur bonheur. Ici réapparaît un des thèmes essentiels de Mauriac romancier : l'amour, qui n'est qu'amour de soi et impérieux désir de domination, ne connaît ni apaisement, ni issue : c'est un leurre, c'est un « désert. » Le cœur humain aspire à une plénitude

---

(1) Rappel biographique. — François Mauriac est né à Bordeaux en 1885. Poète et romancier, il s'est laissé tenter tardivement par la scène. Il débute brillamment à la Comédie-Française, en 1937, avec *Asmodée*. Sa seconde œuvre, *Les Mal-Aimés*, écrite dès 1939, fut jouée aussi à la Comédie-Française en 1945 et plut aux connaisseurs. *Passage du Malin*, mis en scène d'abord en Amérique par J.L. Barrault, puis monté au théâtre de la Madeleine par A. Brûlé en 1947, et *Le Feu sur la Terre ou le Pays sans chemin*, joué au théâtre Hébertot en 1950, n'ont pas connu le même succès.

(2) Selon l'épigraphe de *Passage du Malin*, que Mauriac a empruntée aux Mémoires de Lancelot : « M. de Saint-Cyran disait qu'il fallait bien se donner de garde de cette ambition secrète, qui porte insensiblement à vouloir dominer sur les âmes. »

de tendresse qu'il est vain de chercher dans une passion purement terrestre, car fatale est l'incompréhension des êtres, fatale aussi leur solitude morale, tant que l'amour est dénué de lumière intérieure, de charité surnaturelle. Mauriac se plaît d'ailleurs à mêler, de manière assez morbide, les élans de la foi aux exigences de la chair : la divinité est plus ou moins associée aux jeux coupables de ses personnages, car « aussi étouffant que soit le cachot où la passion enfonce la créature, elle trouve toujours une clé pour en ouvrir les portes. » Mauriac semble même s'intéresser avec une particulière sollicitude aux incroyants qui se révoltent contre la grâce divine, sans réussir à lui échapper totalement : tel est le cas de l'athée Bernard Lecêtre, qui avoue avoir « parfois mesuré la puissance de la grâce mieux que le chrétien le plus fervent. »

Cependant, en fin de compte, les personnages de Mauriac se résignent : ils traînent leur boulet, esclaves de leur destin, car, sans Dieu ou dans l'oubli de Dieu, la créature est incapable de s'évader longtemps de sa propre nature. Mme de Barthas, bien qu'amoureuse d'Harry Fanning, consent finalement au mariage de sa fille avec ce jeune homme; elle finira ses jours sous la tortueuse autorité de Blaise Couture, sentant rôder autour d'elle son désir qu'elle ne satisfera jamais (*Asmodée*). Élisabeth, après avoir accepté de se laisser enlever par Alain, qui a épousé sa sœur, n'a pas la force de fuir : elle reprendra son esclavage auprès de son père (*Les Mal-Aimés*). Émilie Tavernas, tourmentée de sombres ardeurs, a cédé à Bernard Lecêtre, mais sa chute est sans lendemain : elle rebrousse chemin (*Passage du Malin*). Laure, dévorée de tendresse pour son frère, s'est acharnée à rompre son mariage et à faire le vide autour de lui; elle a même eu la tentation du suicide, pensant que, morte, elle occuperait davantage le cœur de Maurice; or, elle continuera à vivre, brisée et sans espoir, et le mariage de son frère ne sera pas rompu (*Le Feu sur la Terre*).

Pourtant, ces personnages ne rentrent pas dans leur ancienne existence tels qu'ils en étaient sortis, car les concessions faites au péché ont mis à jour le fond trouble de leurs âmes. Mme de Barthas vivra plus qu'auparavant courbée sous le joug tyrannique de Blaise Couture, maintenant qu'elle est liée à lui par le lourd secret de son amour pour Harry Fanning (*Asmodée*). Élisabeth vivra comme avant avec son père, mais elle ne cessera de penser à Alain et Alain vivra comme avant avec Marianne, mais il ne cessera de penser à Élisabeth (*Les Mal-Aimés*). Quant à Émilie Tavernas, après sa brève aventure avec Bernard, elle sait de quoi elle est désormais capable et elle se regarde avec horreur : « Le péché de la chair démasque d'autres abîmes plus secrets, qu'elle ne connaissait pas. La grâce trouvera peut-être une fissure pour s'introduire chez cette orgueilleuse », note Mauriac qui ajoute : « Bernard Lecêtre. lui aussi, lui surtout, sortira changé de sa rencontre avec Émilie, car il restera sous le charme de ce qu'il avait cru haïr... La conscience chrétienne peut être un mal à ses yeux; elle donne pourtant tout son prix à Émilie, la première femme qu'il n'aura pas rejetée après avoir obtenu ce qu'il attendait d'elle, parce qu'elle est une âme et que cette âme, il ne l'a pas possédée; et c'est pourquoi il ne l'oubliera jamais; il sera hanté par elle jusqu'à son dernier jour » (*Passage du Malin*).

Ainsi donc, le théâtre de François Mauriac prolonge son œuvre romanesque; cependant ses pièces diffèrent de ses romans dans la mesure même où la technique dramatique lui a imposé certaines de ses contraintes. D'abord, Mauriac a dû faire un effort dans le sens du resserrement et du dépouillement de l'action. « Après *Asmodée*, écrit-il, j'avais formé le projet d'écrire une pièce où je ne m'aiderais d'aucun enjolivement, où je renoncerais même à la commodité des domestiques, où enfin je me conformerais au dessein de Racine dans la préface de *Britannicus* de s'en tenir à une action qui, s'avançant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments des personnages. » Selon le principe racinien, en effet, un seul incident ou la seule intrusion d'un élément étranger suffit à Mauriac pour faire éclater la crise intérieure, brève et intense : projet de mariage dans *Les Mal-Aimés* et *Le Feu sur la Terre*; arrivée d'Harry Fanning dans *Asmodée*, de Bernard Lecêtre dans *Passage du Malin*.

L'optique théâtrale a aussi contraint Mauriac à adopter un langage spécial. Le dramaturge doit, selon lui, triompher de deux difficultés : d'abord, comme une pièce vise à révéler des êtres humains dans un temps strictement limité, il faut que le dialogue soit direct, qu'il aille toujours à l'essentiel : « Chaque réplique compte et la difficulté à la scène réside précisément dans cette apparente aisance du dialogue. » Et Mauriac ajoute, à propos d'Émilie Tavernas : « Éclairer un personnage aussi complexe, le faire s'exprimer tout entier en un nombre restreint de répliques, voilà le tour de force qu'exige de nous le théâtre, lorsque nous l'abordons avec nos habitudes de romancier. » D'autre part, l'auteur dramatique doit substituer à son style propre, à son accent personnel, un langage parlé commun : « Une grande difficulté au théâtre, c'est que le public doit entendre une conversation ordinaire. » Toutefois, pour ne pas décevoir ceux qui lui « font l'honneur de (le) considérer comme un écrivain », Mauriac a tenté d'user « d'un langage parlé qui garde ce qu'un artiste recherche d'abord : le style. »

François Mauriac a eu le grand mérite de restaurer sur notre scène, en un temps où la mode semble délaisser cette formule, le théâtre psychologique pur. Ses tragédies bourgeoises n'ont pas seulement l'élégance et la simplicité de lignes de la tragédie racinienne; elles en ont souvent l'intérêt pathétique et la richesse psychologique; certaines scènes sont même conduites jusqu'à l'extrême limite de l'intensité dramatique, avec une sorte de férocité rageuse. D'autre part, quelques personnages de forte trempe s'imposent d'emblée à l'attention du spectateur et donnent matière à réflexion. Tel est M. de Virelade, le vieux hobereau girondin, usé par l'alcool et par la débauche, incapable de renoncer à la moindre de ses convoitises et faisant régner autour de lui terreur et désespoir. Tel est surtout Blaise Couture, singulier mélange de Tartufe, de Vautrin et de Julien Sorel. Ce roturier tortueux, ancien séminariste écarté du sacerdoce pour mauvais esprit, est possédé par un désir de revanche et par un besoin de domination, nés de ses rancœurs et de ses désirs refoulés. Pour arriver à ses fins, il s'est introduit comme précepteur chez une grande bourgeoise qu'il convoite en secret. Intelligent et volontaire, il déploie une sûreté diabolique dans l'art de violer le secret de cette conscience et de la courber sous sa loi; il pratique ses envoûtements avec des sortilèges de sorcier, mêlant le respect à l'insolence, le scrupule à la vilenie, la pureté à la sensualité. Le personnage, répugnant et fascinant à la fois, a la puissante carrure d'un héros tragique.

Il semble toutefois que l'art subtil de Mauriac soit plus à l'aise dans le roman que sur une scène. Le roman, qui dispose à son gré de la durée et qui a la possibilité — comme le remarque Mauriac lui-même — de « dériver un peu » sans risque grave, suit pas à pas le déroulement d'une destinée. Transposée dans un récit romanesque, l'affection passionnée de Laure pour son frère, dans *Le Feu de la Terre*, nous aurait été mieux expliquée : nous aurions assisté à sa naissance, à son développement lent, mais sûr, grâce à des analyses fouillées, à des dialogues d'enfant, à des lettres ou à ces monologues intérieurs que l'auteur de *Thérèse Desqueyroux* reproduit avec prédilection; nous aurions ainsi parfaitement compris pourquoi, arrivée à l'âge adulte, Laure restait imprégnée de cette âme enfantine, où les sentiments sont mêlés d'un érotisme diffus. Sur la scène, l'obligation de révéler tout l'être humain en un nombre limité de répliques a contraint François Mauriac à présenter cette passion exclusive comme une construction de l'esprit, une entité assez arbitraire. De même, Mauriac a dû concéder aux critiques que son personnage d'Émilie Tavernas est « ce qu'on appelle un postulat, c'est-à-dire qu'il n'est ni démontré, ni évident ». De fait, la chute de cette femme si fière, si assoiffée de domination et chrétienne si fervente, nous paraît au théâtre peu vraisemblable; dans un roman, l'auteur aurait eu tout loisir de mettre au jour les passions secrètes qui, ayant lentement germé dans le cœur d'Émilie, l'ont préparée à la crise.

D'autre part, l'œuvre dramatique de Mauriac pèche par égocentrisme. Il a reconnu lui-même que ses personnages « naissent du plus trouble » de lui. De là un certain manque d'objectivité et d'universalité; une impression de monotonie, car ce sont toujours, chez des êtres aussi proches les uns des autres, les mêmes obsessions, les mêmes tourments. De là aussi cette atmosphère malsaine et lourde, qui envoûte peut-être, mais qui irrite et qui suffoque : il y a vraiment trop de fiel dans les confrontations haineuses des personnages mauriaciens et l'on souhaiterait parfois qu'un vaste feu purificateur — ce même feu qui embrase les forêts landaises — vienne balayer tous ces miasmes et toute cette pestilence. Enfin, bien que le dialogue théâtral chez Mauriac soit direct et nerveux, on ne peut s'empêcher de regretter la baguette magique du romancier : son verbe éblouissant, son style poétique, dont le frémissement laisse deviner l'âme sensible de l'homme, ses émois, ses déchirements et sa curiosité toujours anxieuse.

HENRY DE MONTHERLANT (1)

Une phrase de Montherlant, extraite de ses *Notes de Théâtre*, résume son idéal dramatique : « Une pièce de théâtre ne m'intéresse que si l'action extérieure, réduite à la plus grande simplicité, n'y est qu'un prétexte à l'exploration de l'homme; si l'auteur s'y est donné pour tâche non

---

(1) Rappel biographique. — Henry de Montherlant est né à Paris en 1896. Il écrivit dès l'âge de dix-huit ans un essai dramatique, *L'Exil*. En 1936, il publie *Pasiphaé*; en 1939, il compose *Fils des autres*. Mais il ne s'impose à la scène qu'en 1942 avec *La Reine morte ou Comment on tue les femmes*, jouée à la Comédie-Française. *Fils de Personne* est représenté l'année suivante au théâtre Saint-Georges. *Le Maître de Santiago*, monté en 1948 au théâtre Hébertot, consacre la réputation dramatique de Montherlant. Il fait jouer ensuite *Malatesta* (1948); *Demain, il fera jour* (1949), qui sert de complément et d'épilogue à *Fils de Personne*; *Celles qu'on prend dans ses bras* (1951). En 1951, paraît *La Ville dont le Prince est un enfant*, jouée depuis à la radio. *Port-Royal* (1954), puis *Brocéliande* (1956) sont montés à la Comédie-Française. Suivent *Don Juan* (1958) et *Le Cardinal d'Espagne* (1960). Montherlant est entré à l'Académie française en 1960.

d'imaginer et de construire mécaniquement une intrigue, mais d'exprimer avec le maximum de vérité, d'intensité et de profondeur un certain nombre de mouvements de l'âme humaine. » Il convient donc d'abord — selon la formule racinienne qui est aussi, nous l'avons vu, la formule mauriacienne — que l'action soit « simple et chargée de peu de matière. » Montherlant estime avoir été « à l'extrême limite du dépouillement » dans *Le Maître de Santiago* qui, en trois actes d'une ligne très pure, déroule une action unique dans un lieu unique. Cette simplicité linéaire de l'action extérieure doit aller de pair avec le resserrement, la densité : une scène condensera en quelques pages « ce que le roman dilue en plusieurs chapitres. » Le théâtre est en effet un art elliptique qui « se prête à être un comprimé... Une pièce, par son resserré comme par ce qu'elle ne dit pas, exige bien davantage de l'intelligence et de l'imagination du lecteur que ne le fait le roman où tout lui est mâché. » C'est ainsi qu'après avoir écrit un roman de deux cents pages environ, intitulé *Père et Fils*, Montherlant en a extrait une pièce de soixante-quinze pages, *Fils de Personne*, tout aussi riche de substance : « Il ne me restait plus qu'à jeter au feu *Père et Fils* (1). »

Une pièce de théâtre doit, d'autre part, exprimer « un certain nombre de mouvements de l'âme humaine. » On serait tenté de penser que, sur ce point aussi, Montherlant reste dans la ligne de nos auteurs tragiques du XVIIe siècle; en fait, il s'en écarte résolument. Il estime en effet que nos classiques — comme d'ailleurs, sauf de très rares exceptions, tous les dramaturges de tous les temps — ont procédé à une simplification outrancière et conventionnelle des êtres humains : « Ce désir d'unifier, et d'accuser un caractère dramatique pour plaire à la paresse d'esprit et aux idées fausses du public et des professeurs, est une des raisons pourquoi presque tout le théâtre, y compris nombre d'œuvres célèbres, reste superficiel et dégoûte les esprits profonds. » Ainsi donc, les « mouvements de l'âme » ne doivent pas être trop « nets et bien dessinés », mais, comme dans la vie, ondoyants et instables. De fait, presque tous les personnages de Montherlant — et surtout les protagonistes — sont pétris de contradictions : don Ferrante, héros de *La Reine morte*, est à la fois intransigeant et faible; il est imbu de sa tâche royale et las de son trône; il juge sévèrement chez son fils une médiocrité dont il n'est pas exempt; il déclare qu'il fait exécuter la bâtarde, que son fils a épousée en secret, « pour préserver la pureté de la sucession au trône », quitte à s'avouer à lui-même que cet acte est inutile et funeste : « Pourquoi est-ce que je la tue? Il y a sans doute une raison, mais je ne la distingue pas. » Don Alvaro, le héros du *Maître de Santiago*, est un colosse aux pieds d'argile, un homme sans humanité, un monstre d'orgueil et de faiblesse, égoïstement préoccupé de son salut personnel et aspirant pourtant à entretenir en lui une intransigeante spiritualité. Malatesta, le condottiere, est un scélérat plein de candeur; il a la brutalité d'un reître et les nerfs d'une femmelette; maniaque de la défiance, il se livre à chaque instant (*Malatesta*). Le cardinal Cisneros est saisi par la tentation du renoncement, alors qu'il règne en maître tout-puissant sur l'Espagne, mais il meurt de douleur quand on lui impose la retraite qu'il appelait de ses vœux (*Le Cardinal d'Espagne*). On comprend qu'en présence de telles contradictions, de telles incohérences, certains personnages de Montherlant soient les premiers à se demander ce qu'ils sont : « Oh ! mon Dieu, s'écrie le roi Ferrante à la fin de *La Reine morte*, faites que (le sabre) tranche ce nœud épouvantable de contradictions qui sont en moi, de sorte que, un instant au moins avant de cesser d'être, je sache enfin qui je suis. » Si les héros de Montherlant sont instables et discordants à tel moment précis de leur existence, à plus forte raison présentent-ils ces caractères, si on les observe à des périodes différentes : dans *Fils de Personne*, dont l'action se situe au début de l'occupation, l'avocat Georges Carrion apparaît comme un patriote sincère et un père cornélien; ayant de lui-même une haute idée, il souhaite avoir un fils digne de lui, mais, lorsqu'il prend conscience que son enfant est futile et mou, il l'abandonne à sa médiocrité; dans *Demain, il fera jour*, dont l'action se déroule quatre ans plus tard au moment du débarquement allié, le patriote ulcéré de 1940 n'est plus qu'un défaitiste, qui a plaidé pour les collaborateurs et qui, non content de s'enfoncer lui-même dans la bassesse, n'hésite pas, par peur de représailles, à sacrifier son fils, en l'envoyant se faire tuer dans la Résistance. En quelques années, le père cornélien est devenu un pleutre, tandis que la « larve » s'est métamorphosée en un héros authentique.

Cette instabilité fondamentale des êtres humains, qui s'oppose — pense Montherlant — aux caractères trop linéaires de la plupart des dramaturges, illustre en même temps la vanité

(1) Montherlant reproche violemment aux chefs-d'œuvre classiques de n'avoir pas respecté ce principe de resserrement : « Ce que nous sommes forcés de tenir pour les plus hautes formes connues du théâtre se plaît, s'étale et se vautre dans une véritable fange de texte inutile. Il n'y a rien de plus verbeux, et jusqu'à l'insupportable, que la tragédie grecque. » A propos de Racine, il rappelle le jugement de Vigny sur le théâtre classique « où il faut se résigner à entendre des vers dont le second est toujours faux à cause de la cheville, ce qui force l'esprit à en retrancher dix sur vingt. » Montherlant consent pourtant à reconnaître « la puissance pénétrante de certains traits de Racine. »

des sentiments et de l'existence en général. Ce monde n'a aucun sens. Il ne peut pas y avoir de communication, de communion entre les hommes, car, semblables aux chevaux de bois d'un manège forain, « les êtres se poursuivent toujours sans se rejoindre jamais » et l' « on reste toujours seul. » Les prétendues satisfactions de l'amour — ou plutôt du « dérangement amoureux », pour parler comme l'Infante dans *La Reine morte* — ne sont que des joies trompeuses et amères; et Montherlant évoque le conflit douloureux auquel on assiste « quand les êtres qui savent aimer ne sont physiquement plus aimables et quand ceux qui physiquement sont aimables ne méritent guère d'être aimés » (*Celles qu'on prend dans ses bras*). Le pouvoir et les honneurs sont vains; l'histoire n'est qu'un cimetière d'empires détruits, de travaux superflus, d'agitations stériles (*Le Cardinal d'Espagne*). Enfin, la rapidité avec laquelle tourne « la Roue de la Fortune » montre la vanité dérisoire de nos efforts : si Malatesta, condamné à être brûlé vif par le pape Pie II, reçoit deux ans plus tard une bénédiction solennelle du même pape, inversement, lorsqu'il meurt après une existence de condottiere menée à grand fracas, il ne possède pas plus de pouvoir ni de richesses que lorsqu'il était un enfant (*Malatesta*). Et que restera-t-il de tout ce que Ferrante le Magnanime aura fait et défait pendant plus d'un quart de siècle? Un portrait à l'Armeria de Coïmbre, dont quelqu'un dira : « Celui-là a un nez plus long que les autres. » (*La Reine morte.*)



Victor Francen et Anna Gaylor
dans *Celles qu'on prend dans ses bras.*

En présence de cette misère des êtres et des choses, quelle attitude adopter? Il convient de tirer notre épingle du jeu, en choisissant un rôle qui satisfasse notre amour-propre ou notre orgueil (on pense aux engagements successifs de notre auteur : athlétisme, tauromachie, culte du plaisir, passion de la camaraderie, de la vie mondaine, de la guerre, du théâtre enfin, où il trouva « un motif nouveau d'ébrouement »). Ainsi, à l'image de leur créateur, les héros du théâtre de Montherlant se fixent une ligne de conduite librement consentie; ils s'échauffent sur des causes, sans avoir vraiment foi en elles.

Un certain nombre d'entre eux centrent leur existence sur la notion de *qualité*. Un style de vie fait de noblesse et de rigueur commande tous leurs actes. Plus que tout autre, don Alvaro cultive un idéal inflexible : il est hanté par une soif de pureté, par la nostalgie de l'absolu. Cette exigence de grandeur morale a pour contrepartie un sentiment de mépris et même de répulsion à l'égard de la médiocrité et de la bassesse. Dans ses drames comme dans ses romans, Montherlant poursuit la même croisade contre la veulerie de notre société « abâtardie et molle », oublieuse des « valeurs nobles. » Ainsi Malatesta exprime son mépris pour les bassesses de l'homme et de l'existence; don Alvaro clame sa répulsion pour ses pairs, les chevaliers de l'Ordre dont il est le dignitaire : « Mon pain est le dégoût. Dieu m'a donné à profusion la vertu d'écœurement. Mais vous, pleins d'indifférence ou d'indulgence pour l'ignoble, vous pactisez avec lui, vous vous faites ses complices ! Hommes de terre ! Chevaliers de terre ! » De même, don Ferrante lance à son fils cette phrase cinglante : « Je vous reproche de ne pas respirer à la hauteur où je respire. » Ce thème de la désillusion paternelle réapparaît dans *Fils de Personne*, où Georges Carrion, qui avait cru engendrer un « fils de roi », rejette impitoyablement Gillou, dont il ressent l'absence de qualité comme une injure faite à sa propre personne; et il réplique à la mère de l'enfant, qui lui reproche de cultiver le mépris comme une maladie : « Que ne puis-je inoculer cette maladie à ma nation ! Je voudrais être pour elle *un maître de mépris.* »

Cette morale de la qualité est pourtant le plus souvent vouée à l'échec, car les héros de Montherlant ont trop de faiblesses pour la faire triompher. Ils aspirent alors parfois à la solitude ou au « néant sublime ». Cette complaisance dans le néant — c'est le thème du « nada » — s'est développée chez notre auteur sous l'influence de la poésie persane. Le poète persan Firdousi fait parler en ces termes le roi Khosrau : « Je suis las de mon armée, de mon trône et de ma couronne; je suis impatient de partir et j'ai fait mes bagages. » De même, don Ferrante s'écrie

dans *La Reine morte* : « Je suis las de mon trône, de ma cour, de mon peuple... Je n'ai soif que d'un immense retirement » et, muré dans son orgueil, incapable de supporter le moindre contact humain, il s'abîme en Dieu comme dans le néant : c'est une sorte de nihiliste de la Croix. De même encore, le vieux cardinal Cisneros, longtemps épris du pouvoir qu'il exerce sur l'Espagne, se laisse persuader par la reine Jeanne la Folle — une folle pleine de sagesse — que « l'indifférence aux choses de ce monde est toujours une chose sainte » et, dès lors, absent de lui-même, il n'aspire plus qu'à la satisfaction dans le néant.

Cependant, à côté de ce nihilisme, il y a dans l'univers dramatique de Montherlant une conception religieuse et même chrétienne du monde. Sans doute Montherlant a-t-il affirmé qu'il n'avait pas la foi et même, qu'en tant que Français, il souhaitait « qu'elle pût être arrachée de (son) pays. » Mais il ne faut pas oublier qu'il a lui-même distingué dans sa production théâtrale, à côté de la « veine profane », représentée par *Pasiphaé*, *La Reine morte*, *Fils de personne*, *Demain, il fera jour*, *Malatesta* et *Celles qu'on prend dans ses bras*, une « veine chrétienne », constituée par la trilogie catholique : *Le Maître de Santiago*, *Port-Royal* et *La Ville dont le Prince est un Enfant*. *Le Maître de Santiago*, en particulier, est une œuvre toute vibrante d'amour divin : Montherlant a beau prétendre qu'il n'a pas voulu « faire de don Alvaro un chrétien modèle », il est hors de doute que les plus hautes exigences de son héros : exigences de sainteté et de renoncement, sont des vertus chrétiennes. Il est difficile d'autre part de ne pas accorder quelque importance aux paroles que Montherlant, dans *La Ville dont le Prince est un Enfant* (1), met dans la bouche du supérieur d'un collège catholique, s'adressant au préfet des études, à qui il reproche de ne s'être intéressé à un élève qu'en raison de sa gentillesse et de sa grâce : « Il y a un autre amour, même envers la créature. Quand il atteint un certain degré dans l'absolu par l'intensité, la pérennité et l'oubli de soi, il est si proche de l'amour de Dieu qu'on dirait que la créature n'a été conçue que pour nous faire déboucher sur le Créateur. »

***

Le théâtre de Montherlant mérite de survivre par ses qualités de densité et de dépouillement. Dans les pièces les meilleures de cet auteur — *La Reine morte*, *Le Maître de Santiago* — il n'y a pas d'artifice de composition, très peu de mouvement, et pourtant l'action progresse en intensité à mesure que les psychologies individuelles s'accusent et se précisent. *Port-Royal*, conçu en un seul acte à la manière des tragédies grecques, est une œuvre d'une pureté sans défaut, volontairement austère et même aride. Il convient également d'admirer dans cette dramaturgie une authentique volonté de grandeur : Montherlant se meut avec une aisance souveraine dans un univers d'où les mesquineries de l'existence ordinaire sont bannies et il atteint tout naturellement le ton du sublime. Cette grandeur apparaît surtout dans certaines scènes finales de ses drames. Ainsi, *Le Maître de Santiago* se termine par une étonnante assomption, qui n'est pas sans analogies avec l'ascension des âmes au cinquième acte de *Polyeucte* : Mariana, la fille de don Alvaro, a refusé de se marier, faisant ainsi passer sa vénération pour son père avant son propre bonheur. Don Alvaro reconnaît alors solennellement son enfant : il détache du mur le grand manteau de l'Ordre de Saint-Jacques, dont il est le dignitaire, et, après avoir posé une main sur l'épaule de Mariana, il enveloppe avec lui sa fille dans ce linceul blanc, tandis qu'au dehors les flocons de neige ensevelissent le château et la vieille ville. Le père et son enfant, s'étant accomplis dans le suprême dénudement, s'élèvent en une ascension exaltée et font entendre une sorte de chant alterné : « Partons pour mourir... Partons pour vivre », tandis que Mariana aperçoit un Etre qui la fixe d'un regard insoutenable.

Enfin, Montherlant, en passant du roman au théâtre, n'a pas renoncé, comme Mauriac, aux prestiges de son style. La critique, presque unanime, a vanté l'exemplaire perfection de son Verbe. Henry de Montherlant écrit dans une langue haute et claire, ferme et large à la fois. Il est aussi à l'aise dans le dialogue direct et dépouillé, qui a la dureté du marbre, que dans le lyrisme à la Hugo, sonore et somptueux. Mais il excelle surtout dans la formule altière ou insolente, qui cingle comme un coup de cravache : « La pitié est d'un magnifique rapport... Ce n'est pas tout de mentir. On doit mentir efficacement... Il faut être dans la mauvaise foi comme un poisson dans l'eau... Il n'y a que les imbéciles pour savoir servir et se dévouer... Je ne suis pas un père, je suis un homme qui choisit... Vivre vieux, c'est une question de haine. » Citons encore le fameux cri de don Ferrante à l'adresse de son fils Pedro : « En prison, pour médiocrité ! »

Malheureusement, ce théâtre, plus encore que celui de Mauriac, pèche par égocentrisme :

(1) Les autorités ecclésiastiques ont favorisé la diffusion de cette pièce.

« Dans chacun de nos personnages, reconnaît Montherlant, nous mettons plus ou moins de nous. » Il y a, en effet, à travers les pièces de cet auteur, une sorte de personnage type, amoureusement façonné par son créateur, qui réapparaît, avec quelques retouches, sous les noms de don Ferrante, don Alvaro, Georges Carrion (première manière) : sombre, désabusé, hautain, volontiers sermonneur, il poursuit un idéal très élevé, qu'il n'atteint pratiquement jamais, et accable de son



Henri Rollan et Hélène Vercors dans la scène finale du *Maître de Santiago*

mépris ses semblables et toute son époque. Cette incapacité où semble être Montherlant de sortir d'un personnage toujours à peu près semblable et plus ou moins à l'image de son auteur, constitue une sérieuse faiblesse, car un dramaturge doit garder ses distances à l'égard des créatures qu'il anime et confronte. Encore n'y aurait-il qu'à demi-mal si ce personnage était largement humain, mais en fait c'est une sorte de monstre d'égoïsme et d'orgueil, un maniaque de la pureté et de l'absolu qui se complaît dans sa solitude et dans son œuvre de dessèchement. Qu'est-ce que ce héros qui ne peut ni ne veut supporter le moindre contact avec ses congénères? Que signifie ce mépris

•••

pour les sentiments les plus naturels? (« Les enfants dégradent, s'écrie don Alvaro. Ne nous rappellent-ils pas l'acte grotesque par lequel nous les avons conçus? ») Que signifie aussi cette obsession de la « qualité » chez des personnages à qui la qualité fait si souvent défaut et qui s'érigent en « maîtres de mépris », alors qu'ils sont eux-mêmes méprisables? De tels êtres sont inhumains ou tout au moins à la limite de l'humain; et de plus, ils sont sans nuances et schématiques. Montherlant a jugé fort sévèrement, au nom de la vérité humaine, la simplification à outrance des personnages de théâtre; il a cru que seules la contradiction et l'incohérence dans le caractère et le comportement étaient à l'image de la vie réelle, mais en fait il semble avoir confondu contradiction et complexité : les personnages de Racine sont complexes et profondément humains; ceux de Montherlant sont contradictoires et peu humains. Quant à la langue de notre auteur, elle n'apparaît pas d'un éclat toujours authentique : sa beauté fabriquée irrite parfois; et, si l'on peut à la rigueur admettre qu'un personnage à pourpoint, comme don Ferrante ou don Alvaro, s'exprime en un langage pompeux, comment ne pas perdre son sérieux lorsqu'on entend l'antiquaire Ravier parler à Christine — « petite punaise prétentieuse » — avec l'emphase désuète et ridicule des personnages de Bernstein ou de Porto-Riche?

(A suivre). Paul SURER.

Mentalité et expression populaires dans la *Cena Trimalchionis*

Parmi les nombreuses raisons que nous avons de nous intéresser à la *Cena Trimalchionis*, l'une — et qui n'est pas des moindres — est la connaissance que nous donne ce texte de la mentalité et de l'expression populaires. Cet aspect n'a pas échappé à Émile Thomas qui, dans son ouvrage *Pétrone, l'envers de la société romaine*, 3e édit., Paris, 1912, consacre quelques pages, peut-être un peu vagues, à la mentalité populaire. Quant à l'expression, W. Süss, notamment, l'a étudiée dans son travail bien connu *De eo quem dicunt inesse Trimalchionis Cenae sermone uulgari*, Dorpat, 1926. Il n'est pas inutile, cependant, de reprendre la question avec plus d'ampleur, avec plus de précision, et de grouper dans une étude unique ce qui concerne la mentalité et l'expression, pour montrer comment Pétrone nous peint cette classe populaire.

***

Si l'on excepte Encolpe, le narrateur, Ascylte, Giton et le rhéteur Agamemnon, les commensaux de Trimalcion, comme l'amphitryon lui-même, sont tous des affranchis : certains nous racontent eux-mêmes leur ascension, comme Herméros (LVII) et surtout Trimalcion (LXXV, 10 à LXXVI inclus; cf. également XXIX, 3-5); d'autres sont désignés du terme de *colliberti* (de Trimalcion, XXXVIII, 6). Quelles que soient leurs prétentions d'imiter les gens distingués, ils conservent l'empreinte indélébile de leur condition première, l'esclavage. Si, comme nous le verrons dans la suite, Pétrone a pris soin de nuancer les caractères, de distinguer plusieurs types, il y a quand même, chez ces personnages, un fonds commun d'idées et de formes d'expression qui se dégage de leurs conversations.

Outre les nombreuses paroles de Trimalcion, les passages les plus riches en renseignements de ce genre sont d'abord les chapitres XLI, 9 à XLVI inclusivement : la description des mets du repas s'interrompt et Pétrone introduit une série de propos qui présentent une unité. En l'absence de Trimalcion sorti quelques instants (il dira plus loin, avec sans-gêne, pourquoi), les convives jouissent d'un moment de répit et reviennent librement à leurs habitudes d'origine. Trimalcion, en effet, est gênant : il tient trop de place, veut parler sans cesse; il est chez lui et le fait sentir. Pétrone nous présente là les invités délivrés de toute contrainte. M. V. Ciaffi a

consacré quelques pages à cette digression (*Riv. di Fil. e di Istr. class.*, 1955, 113-145), mais le point de vue qu'il traite n'est pas le même que celui qui nous intéresse ici. — Il faut étudier aussi les paroles qu'Herméros adresse à Encolpe sur les convives du banquet (XXXVII-XXXVIII), l'explosion de colère du même personnage contre Ascylte et contre Giton (LVII-LVIII), l'histoire racontée par Nicéros (LXI-LXII) et les paroles d'Habinnas (LXV-LXVI).

On remarque que les convives eux-mêmes — sauf Trimalcion, évidemment, infatué de sa personne — reconnaissent leur infériorité intellectuelle : « Toi qui sais causer, dit Échion au rhéteur Agamemnon, tu ne causes pas. Tu n'es pas de notre bord et alors tu te moques de ce que disent les pauvres gens » (XLVI, trad. Ernout). Nicéros aussi, quand il va faire le récit de son aventure, craint les moqueries des « gens d'école » (LXI, 4). Parfois même ils conservent leur langage servile : *seruus tuus* dit Herméros à Encolpe (XLI, 3); *habebis ad latus seruulum* dit de son fils Echion à Agamemnon (XLVI, 3). De même, comme les esclaves invoquent le génie de leur maître, les affranchis invoquent celui de leurs interlocuteurs : *genius tuus* : XXXVII, 3; LVII, 10; LXII, 14; LXXV, 2. Pour désigner leurs biens, même importants, ils gardent l'habitude de dire *peculium*, économies de l'esclave. (LXXV, 2; LXXVI, 8). Si, dans ce dernier exemple, Trimalcion, parlant de sa fortune, emploie ce terme, c'est beaucoup plus par habitude acquise qu'intentionnellement : il est fier de sa situation d'homme libre. Sans doute se vante-t-il de ses débuts d'esclave : il les rappelle par les tableaux de son portique (XXIX), il y insiste dans le récit de sa carrière (LXXV-LXXVI); mais cela « fait bien » quand on est arrivé à une haute situation de rappeler ses débuts modestes. Par contre pour bien prouver sa condition nouvelle il aime être appelé de son prénom, marque d'un homme libre : par ses esclaves (XXX, 3; L, 1; LIII, 3; LXXIV, 7) ou par ses amis (LXVII, 1; LXXV, 2).

***

La principale caractéristique de la mentalité populaire qui se dégage des textes envisagés est la préoccupation des intérêts matériels, le souci du boire et du manger, le culte de l'argent. Sans parler de l'appétit avec lequel les invités font honneur au festin offert par Trimalcion, aux manifestations de leur joie (XXXVI, 4 : *damus omnes plausum et res electissimas ridentes aggredimur*, etc.), ni des beuveries auxquelles les invite l'amphitryon (par ex. *tangomenas faciamus*, XXXIV, 7 et surtout la *comissatio* de la fin du repas), il ressort de leurs propos que le boire et le manger constituent les plaisirs les plus grands et les nécessités les plus urgentes. Il ne s'agit pas seulement des personnages « élémentaires », « en marge de la conscience » (cf. Ciaffi, *art. cité*, p. 115), comme Dama, qui déclare : « Aussi le mieux c'est d'aller tout droit du lit à la table. Et nous avons eu un joli froid ! C'est à peine si le bain m'a réchauffé. Mais boire chaud vaut tous les tailleurs du monde. J'ai vidé tout un estaminet et j'en suis tout abruti. La vinasse m'est montée au cerveau » (XLI, 11-12; trad. Ernout). Mais il s'agit aussi des gens, sinon plus distingués, du moins plus lucides, comme Séleucus : « Quand je me suis, dit-il, enfilé une chopine de vin miellé, j'envoie le froid se faire f... » (XLII, 1). Un « brave homme », un véritable ami (*amicus amico*), dit Philéros (XLIII, 4), c'est celui qui est « *manu plena, uncta mensa* ». Ganymède, lui — tout en faisant un bon repas — s'inquiète de la famine : *non mehercules hodie buccam panis inuenire potui* (XLIV, 2); Echion invitant Agamemnon à venir visiter « ses bicoques » lui promet un repas : *unde saturi fiamus* XLVI, 2 : voilà qui « *belle erit* » (*ibid.*) et c'est parce que le même Echion « subodore » que Mammaea va offrir un bon dîner, qu'il abandonne le parti de Norbanus, qu'il méprise le combat de gladiateurs donné par ce dernier, et se range du côté du nouveau candidat (XLV, 10-13). La bonne chère est pour Herméros le signe de la richesse, c'est-à-dire du bonheur : « *Solebat sic cenare quomodo rex ; apros gausapatos, opera pistoria, auis, cocos, pistores. Plus uini sub mensa effundebatur quam aliquis in cella habet* » (XXXVIII, 10).

En effet la richesse constitue pour ces gens-là le bonheur suprême. Enumérant les immenses ressources de Trimalcion, Herméros ajoute : « Tu vois jusqu'où peut aller son bonheur (*animi beatitudo*, XXXVIII, 6). Le cicerone d'Encolpe manifeste encore son admiration et son respect pour la richesse, en déclarant : *reliquos autem collibertos caue contemnas. Valde succossi sunt* » (XXXVIII, 6). Si ces affranchis n'ont pas tous les mêmes ressources — certains sont modestes, comme Ganymède (XLIV) ou Echion (XLV-XLVI), d'autres plus aisés comme Herméros (LVII) — plusieurs sont riches (XXXVIII, 7). Les mots *lucrum* « le gain » (LXI, 3 Nicéros; LVIII, 12 Herméros) et surtout *patrimonium* apparaissent fréquemment dans les conversations : six fois *patrimonium* dans la *Cena*, toujours chez les affranchis (Trimalcion : LXX, 1; LXXVI, 2; Philéros : XLIII, 5; Ganymède : XLIV, 13; Echion : XLV, 6; Nicéros, LXII, 6). On ne saurait s'étonner de l'importance que ces affranchis attribuent à la richesse : ils ont travaillé, économisé, trafiqué même pour amasser cet argent qui leur permettra, en dépit de leur origine, de tenir leur

place dans la société. Ils sont souvent partis de rien et les allusions à ces débuts misérables sont très fréquentes : *de nihilo creuit* (XXXVIII, 7); *ab asse creuit et paratus fuit quadrantem de stercore mordicus tollere* (XLIII, 1); *ex paruo creuit* (LXXI, 12). Ils n'ont pas tous réussi, ou, après une période de splendeur, se sont ruinés : *sestertium suum uidit decies, sed male uacillauit* (XXXVIII, 12); etc... Ceux que la chance a favorisés sont, en général, plus admirés qu'enviés (témoin le récit admiratif d'Herméros aux chap. XXXVII-XXXVIII). Dans l'ensemble cette préoccupation de la richesse peut se résumer par la formule de Trimalcion : *Credite mihi : assem habeas, assem ualeas ; habes, habeberis* (LXXI, 6).

Si ces traits du caractère des personnages modestes sont les plus marquants, ils ne sont pas les seuls : nous apprenons en les écoutant leurs opinions politiques, leur crédulité, ce qu'ils pensent de l'instruction, leur naïveté, leurs sentiments en général, leur morale.

C'est une habitude de l'homme du peuple de critiquer les autorités. Ainsi fait Ganymède, le provincial mécontent des édiles (XLIV) : si le prix du blé est élevé, c'est la faute, dit-il, des édiles qui « sont de mèche avec les boulangers »; le menu peuple souffre, mais eux, ils mangent; pour ces « mâchoires » c'est toujours Saturnales (§ 3). Son regret du passé (le *laudator temporis acti* est aussi une figure populaire), son éloge d'un magistrat de jadis qui pouvait réprimer les agissements des marchands (§ 4-11), le pousse à alléguer contre un édile un fait qu'il donne comme réel : *iam scio unde acceperit denarios mille aureos* (§ 13). Ce sont bien là les racontars du vulgaire. D'ailleurs sa mauvaise humeur s'étend à tous ses concitoyens qui ne sont pas des hommes (son expression est plus énergique, § 14), mais qui sont « lions au dedans, renards au dehors ». La critique devient de plus en plus générale : il s'attaque au manque de piété de la colonie.

Nous retrouvons la politique avec Echion (XLV, 10-13), mais sous un autre aspect : à travers ses paroles c'est la psychologie d'un électeur qui se révèle à nous, ses exigences et son insolence : le candidat Norbanus a donné des jeux, mais on votera pour Mammaea qui a mieux fait les choses « Tout de même, dira Norbanus, je t'ai donné un spectacle. » — « Et moi je t'ai applaudi. Fais le compte; je te donne plus que je n'ai reçu. Une main lave l'autre » (XLV, 13; trad. Ernout).

La crédulité se manifeste aussi à maintes reprises chez ces petites gens. Nicéros raconte une histoire de loup-garou (LXI, 4-LXII). Trimalcion narre les méfaits des striges qui volent le cadavre d'un adolescent, y substituent un mannequin de paille et font périr, frappé de « la male main », le solide esclave qui s'était opposé à elles : « il faut y croire, il y a des femmes qui en savent plus que nous, il y a des fées nocturnes et elles peuvent mettre tout sens dessus dessous » (LXIII, trad. Ernout). Les convives baisent la table et prient les Nocturnes de vouloir bien rester chez elles quand ils rentreront chez eux, dit Encolpe, certainement, lui, avec ironie (LXIV, 1). Plus loin ce sont les pratiques de Trimalcion, qui ordonne de répandre du vin sous la table, d'arroser la lampe, puis, passe son anneau de la main gauche à la main droite et ordonne de tuer le coq qui vient de chanter à une heure indue, ce qui était un mauvais présage (LXXIV, 1-3). Dans ces conversations il est question d'Orcus, divinité infernale, qui symbolise les enfers et la mort (XXXIV, 9; XLV, 9; XLVI, 7; LXII, 2) ou de pratiques à effets magiques comme celle qui consiste à tracer un cercle en urinant (LVII, 3; LXII, 6).

Ces ignorants ou gens d'instruction toute primaire (sur les études d'Herméros, cf. LVIII, 7) ont aussi leur opinion sur l'instruction. Quand ils affectent de mépriser la science, c'est souvent la revanche de l'envieux : ainsi Herméros traitant de « foutaises » (*alogas naenias*) les études comme la géométrie, la critique (LVIII, 7), ou Echion se permettant de parler insolemment des professeurs : mon fils, dit-il, a deux professeurs; l'un est un paresseux, l'autre n'est pas très savant et enseigne plus qu'il n'en sait (XLVI, 8). En réalité ils ont conscience de leur infériorité intellectuelle (cf. les paroles d'Echion à Agamemnion à XLVI, 1, texte cité ci-dessus) et l'illettré Echion veut que son fils fasse des études pour qu'il échappe aux misères par lesquelles son père a pu passer et conclut, en faisant d'ailleurs un barbarisme : *Litterae thesaurum est et artificium nunquam moritur* (XLVI, 8).

La naïveté de ce menu peuple se manifeste dans la banalité de ses réflexions : par exemple, en parlant d'un mort, à l'enterrement duquel il a assisté, Séleucus déclare : *modo, modo me appellauit* (XLII, 3); *uideor mihi cum illo loqui* (XLII, 4). De même les plaisanteries traditionnelles sur les médecins (*medici illum perdiderunt*, XLII, 5) ou sur les femmes (*mulier quae mulier miluinum genus*, XLII, 7). Elle se montre aussi dans l'importance que ces gens ajoutent aux manifestations tout extérieures : un homme est mort, sa consolation (*tamen!*) est d'avoir eu un bel enterrement : *tamen bene elatus est, uitali lecto, stragulis bonis*, XLII, 6) et d'avoir été bien pleuré (*planctus est optime*, XLII, 6). L'homme du peuple est sensible, aussi, à la politesse (réelle ou affectée) des personnages haut placés : Ganymède, parlant de l'édile qu'il regrette tant, déclare :

Quam benignus resalutare, nomina omnium reddere, tanquam unus de nobis (XLIV, 10). Le *nomina omnium reddere* est très finement noté par Pétrone : on connaît l'importance du *nomenclator* dans la propagande électorale chez les Romains.

Naïveté. bonhomie du vulgaire, mais aussi férocité. L'auteur n'a pas manqué d'ajouter ce trait. On sait qu'en général la populace aime les spectacles sanglants : ce sont aujourd'hui les courses de taureaux, c'étaient dans l'antiquité les combats de gladiateurs. Ainsi Echion se réjouit du combat que va offrir « notre ami Titus »; ce qui en fait l'intérêt principal, c'est que Titus « va nous donner les meilleurs lames, sans quartier, avec un charnier au centre pour que tout le monde le voie » (XLV, 6; trad. Ernout). D'habitude les gladiateurs hors de combat étaient achevés dans une salle attenante à l'amphithéâtre, le *spoliarium*. Cette fois ce sera beaucoup mieux : la boucherie aura lieu sous les yeux de tous.

Quelle morale se dégage de tous ces aspects de la mentalité populaire? Dès l'abord nous apercevons son sens épicurien : la brièveté de la vie incite à rechercher le plaisir immédiat; Trimalcion l'indique à plusieurs reprises, notamment dans le chapitre XXXIV, quand, faisant servir son fameux « Falerne Opimien », il déclare « le vin vit donc plus longtemps que le chétif humain ! Aussi allons-y à tire-larigot » (XXXIV, 7, trad. Ernout); il fait apporter ensuite des squelettes articulés et dans un court poème dit que nous ne serons pas plus que ces squelettes quand la mort nous enlèvera et qu'il faut profiter de l'existence. Cette morale est exprimée sous une forme plus vulgaire dans la bouche de Philéros : faisant l'oraison funèbre d'un personnage, il nous décrit son caractère et parmi tous les traits qu'il signale, il souligne (XLIII, 9) que c'était « un vieux marcheur », qu'on ne croit pas « qu'il ait laissé chez lui un chien intact », qu' « avec cela il était porté sur les petits garçons », que c'était un homme « à toutes mains » et il conclut : « je ne le blâme pas; c'est la seule chose qu'il ait emportée avec lui » (trad. Ernout).

Cette satisfaction des plaisirs sera rendue possible par l'argent : d'où l'importance que tient la richesse dans les préoccupations populaires, comme nous l'avons déjà indiqué.

Enfin il est un aspect beaucoup plus grossier de cette morale qui marque bien l'origine servile de ces personnages; tout ce que le maître ordonne, il faut le faire, quoi que ce soit. Ainsi Echion raconte (XLV) que l'intendant Glycon a été surpris *cum dominam suam delectaretur*, et que, pour cette raison, il a été condamné à combattre dans l'amphithéâtre; il ajoute : « en quoi l'esclave était-il coupable, s'il a été forcé de le faire » (XLV, 4-5). Trimalcion rapporte qu'il a débuté comme mignon de son patron, tout en étant aussi l'amant de la femme de celui-ci; il trouve comme excuse à sa conduite : *nec turpe est quod dominus iubet* (LXXV, 11). Il est vrai que ce dernier rôle ne lui a pas toujours été aussi profitable (LXIX).

Ainsi se reflètent dans la mentalité de la plupart des personnages du *Festin de Trimalcion*, bien des aspects populaires, dus à leur origine servile, et c'est là pour nous un des principaux motifs d'intérêt de l'œuvre. L'expression en est un autre, au moins aussi important, sinon davantage .

*
* *

Avant d'entreprendre l'examen détaillé de la langue et du style, il convient — ce qui constituera une transition entre l'étude du fond et celle de la forme — de montrer comment s'ordonnent dans les propos de ces personnages les idées qu'ils expriment. Sans insister sur l'excès de Dama qui parle par petits membres de phrases, sans suite (« Le jour ne dure rien... le mieux c'est d'aller du lit à la table. Et nous avons eu un joli froid, etc. » (XLI. 10-11), nous constatons que même Herméros débite aussi par phrases courtes, presque toujours en parataxe, avec souvent asyndète, les renseignements qu'il donne à Encolpe : « la femme de Trimalcion, dit-il; elle s'appelle Fortunata, elle qui mesure les écus au boisseau. Et hier, hier qu'est-ce que c'était? etc... » (XXXVII, 2). On pourrait appliquer à ce passage ce jugement de M. Marouzeau (*Styl. lat.*, p. 228); « La juxtaposition pure et simple des membres de l'énoncé est caractéristique d'un esprit qui ne sait pas ordonner sa matière, qui exprime sa pensée au fur et à mesure qu'elle se forme, antérieurement à toute élaboration... » Il serait possible de trouver d'autres exemples de ce mode de développement : ainsi, Trimalcion LIX, 4-5; de même dans le groupe des chapitres XLII-XLVI l'abondance des phrases commençant par des liaisons faibles, comme *et* ou *sed* : XLIII, 4-5 : *Et inter initia... Et quod illius mentum sustulit... Et ille stips...* (dans trois phrases successives).

Mais ce qui est surtout la marque de ces personnages c'est la langue et le style que leur donne Pétrone. Celui-ci, en effet, se révèle un grand artiste dans la manière dont il adapte sa langue et son style à la condition de ses personnages. Cette langue, notamment, n'est pas uniforme dans le *Festin :* il faut soigneusement distinguer celle d'Encolpe, le narrateur, porte-parole

de Pétrone, élégante, expressive, imagée, presque toujours conforme à la norme classique, avec quelques traits cependant de l'époque impériale, mais jamais vulgaire, et celle, d'autre part, des convives de basse origine, comme Trimalcion et ses coaffranchis. Cette différence ressort en pleine lumière lorsque quelques paroles de Trimalcion, par exemple, s'insèrent dans un récit d'Encolpe (XXXIII). Sans aller jusqu'à prétendre que Pétrone caractérise ses personnages par des catégories de vulgarismes, on doit admettre qu'il y a toute une hiérarchie parmi ces parlers vulgaires : nous trouvons, là, partout des maladresses et des incorrections, mais elles sont plus ou moins nombreuses selon les individus. Et c'est précisément ce choix scrupuleux de Pétrone, sa finesse de jugement sur les différentes valeurs des éléments constitutifs de la langue, qui donnent aux témoignages de parler vulgaire fournis par son œuvre un prix inestimable. Les fautes de Trimalcion et des autres affranchis viennent, non pas de leur origine étrangère, mais de leur manque de culture. L'influence du grec est sans doute très sensible dans le vocabulaire, mais dans la morphologie et la syntaxe ce sont des vulgarismes que nous trouvons dans le parler des affranchis, et il est très intéressant de les rapprocher des exemples de langue vulgaire que donnent les graffiti de Pompéi : on consultera avec fruit le livre de Veikko Väänänen, *le latin vulgaire des inscriptions pompéiennes*, en particulier dans sa deuxième édition (Berlin, 1959) beaucoup plus ample que la première. Nous assistons ainsi à des déformations qui se sont répercutées dans les langues romanes.

Dans l'examen des nombreux faits de morphologie (dont on pourrait trouver un résumé dans l'introduction de notre *Commentaire du Festin*, 2e édit., 1952, p. XVII), nous en choisirons deux, essentiels dans l'évolution du latin : la régression du neutre et la régression du déponent :

1° On sait que, dans la langue vulgaire, le neutre des substantifs tend à se confondre avec le masculin, au singulier ou, pour les formes du pluriel, avec le féminin singulier. Ce fait, qui est dû à des raisons psychologiques (le sens du neutre n'apparaissant plus nettement) et surtout phonétiques (amuissement des consonnes finales — *m* et *s*), se manifeste déjà chez Plaute, dans quelques exemples : les formes *collus*, *dorsus*, *corius*, un accusatif *gutturem* et inversement la forme *nasum*. Il prend une grande ampleur dans le langage incorrect des affranchis : A) neutres passés au masculin : *amphitheater* (ex corr., XLV, 6, Echion); *balneus* (XLI, 11, Dama); *candelabrus* (LXXV, 10, Trimalcion); *fericulus* (XXXIX, 4 Trimalcion, mot neutre dans le récit d'Encolpe, XXXIX, 1; XXXV, 1; LXIX, 7); *lasani* (pluriel, d'après correction *lassant* H, XLVII, 4 Trimalcion); *lorus* (LVII, 8, Herméros); *uasus* (LVII, 8, Herméros); *uinus* (XLI, 12, Dama). Les cas de *caelus* (XXXIX, 5, Trimalcion; XLV, 3, Echion) et de *fatus* (XLII, 5, Séleucus; LXXI, 1; LXXVII, 3, Trimalcion) sont un peu particuliers. La personnification peut intervenir dans ces mots pour les faire passer au genre animé. — B) Exemples inverses de masculins ou de féminins devenus neutres : *libra* (XLVI, 7, Echion); *thesaurum* (XLVI, 8, Echion); *neruia* (XLV, 11, Echion); *quisquilia* (LXXV, 8, Trimalcion).

2° Le déponent, déjà chez Plaute, recule devant l'actif. La langue classique a essayé de maintenir le déponent, mais son action est restée inefficace sur l'évolution de la langue parlée et chez Pétrone nombreux sont les exemples de confusion : A) actifs pour des déponents : *amplexaret* (LXIII, 8, Trimalcion); *argutas* (LVII, 8, Herméros); *argutat* (XLVI, 1, Echion); *conuiuare* (LVII, 2, Herméros); *exhortauit* (LXXVI, 10, Trimalcion, margo H, *exorauit* in textu) et ce qui est plus remarquable encore : *tu qui potes loquere, non loquis* (XLVI, 1, Echion, *loqui* H) — B) exemples inverses : *cum dominam suam delectaretur* (XLV, 7, Echion); *nihil nos delectaris* (LXIV, 2, Trimalcion); *ne me putes studia fastiditum* (LXVIII, 4, Trimalcion); *non est quod illum pudeatur* (XLVII, 4 Trimalcion); *qui rideatur alios* (LVII, 3, Herméros); *sed hic qui in pergula natus est, aedes non somniatur* (LXXIV, 14, Trimalcion).

Dans le chapitre de la syntaxe, nous n'avons que l'embarras du choix pour trouver des exemples (sur une liste complète, cf. P. Perrochat, *Commentaire*, p. XVII-XVIII). Nous relèverons seulement deux caractéristiques de l'évolution du latin : le retour en faveur dans la langue vulgaire de constructions de l'accusatif complément d'objet direct et, d'autre part, la confusion dans l'emploi du réfléchi et du non réfléchi du possessif ou du pronom personnel.

C'est un fait bien connu que la langue classique a rigoureusement délimité l'usage de l'accusatif complément d'objet direct, alors que ce cas avait, dans ces fonctions, un emploi plus vaste à l'origine (cf. E. Löfstedt *Syntactica*, ch. XIII, 186-200 : Zum Objektsakkusatif; également C. F. W. Müller. *Syntax des Nominativs und Akkusativs in Lateinischen*, Leipzig-Berlin, 1908). Les constructions ainsi éliminées ont continué de vivre en marge de la langue classique, et, de même que nous les trouvons en latin préclassique, de même nous les voyons reparaître et s'étendre à d'autres verbes encore dans une syntaxe moins stricte. Ainsi chez les affranchis de la *Cena;* après *effluo* (emploi très rare, Küh.-Steg., *S.* I, p. 278) : *ne effluant uinum* (LXXI, 11, Trimalcion);

fenero : *coepi libertos fenerare* (LXXVI, 9, Trimalcion); *fruniscor: meos fruniscar* (XLIV, 16, Ganymède); *male dico* : *maiorem maledicens* (LVIII, 13, Herméros); *persuadeo*: *te persuadeam* (XLVI, 2, Echion); *persuadeo hospitem nostrum* (LXII, 2, Nicéros); *plango: illum plangeret,* (LXIII, 4, Trimalcion; cf. XLII, 6 *planctus* ex *plantus* H, Séleucus; *sufflo: quos si sufflasses* (XLV, 11; Echion).

Les règles délicates de l'emploi du réfléchi ou du non réfléchi devaient embarrasser ces gens peu instruits : ainsi *illi* pour *sibi: scripsit ut illi... mitteretur* (XXXVIII, 4, Herméros); de même *cum timeret ne creditores illum conturbare existimarent* (XXXVIII, 16, Herméros); inversement : *sibi* pour *ei: illi habet quod sibi debebatur* (XLIII, 1, Philéros).

Sans insister davantage sur des considérations aussi techniques, passons à des remarques plus vivantes par l'examen de certains aspects du vocabulaire.

L'homme du peuple désigne très volontiers les parties du corps humain par des termes réservés d'habitude aux animaux : faut-il rappeler la « patte », le « cuir », la « gueule », etc., dans notre usage vulgaire? C'est ainsi que Trimalcion, voulant dire la bouche ou les lèvres, emploie le mot *rostrum* qui signifie proprement le « bec, ou le « museau » : « Je suis venu d'Asie pas plus haut que ce candélabre. Bref, chaque jour, j'avais l'habitude de me toiser auprès, et pour avoir plus vite du poil au *museau*, je me frottais les lèvres avec l'huile de la lampe » (LXXV, 10; traduction A. Ernout). Au lieu du banal *iratus*, Trimalcion dit à Fortunata : *me non facias ringentem* (LXXV, 6), de *ringor*, exactement « grogner en montrant les dents », en parlant des chiens. Herméros, menaçant Ascylte, s'écrie : *iam illi balatum clusissem* (*duxissem* H; *cluxissem* Friendländer), LVII, 2 : « je lui aurais déjà cloué le museau (A. Ernout), le bec (Grimal) », exactement le « bêlement ». Mais nous sommes ici tout près des injures (cf. LVII, 1 *berbex* lancé à Ascylte), n'anticipons pas.

La vivacité de l'imagination populaire se marque sans cesse dans le vocabulaire et tend à le renouveler. *Os*, trop court et inexpressif, sera peu à peu remplacé par *bucca* « la joue gonflée » : fréquent chez les personnages cultivés, *os* n'apparaît que deux fois chez les affranchis et dans la même expression qui semble une formule toute faite : *aquam in os conicere* (XLII, 5, Séleucus; LXVII, 2, Habinnas); *bucca* est employé deux fois au sens de « bouche » (XLIII, 3, Philéros, LXX, 3, Encolpe, mais résumant les paroles de Trimalcion : *potestatem fecit ut mucronem ad buccam probaremus*); une fois avec le sens de « bouchée » (XLIV, 2, Ganymède); une fois avec un sens douteux dans les paroles d'un esclave : *bucca, bucca...* (LXIV, 12 « ganache »? P. Thomas). — *Plorare*, qui a à l'origine un sens fort : « pousser des cris de douleur » est bien plus employé que *flere* dans la *Cena* par les affranchis (*flere:* 0 exemple chez les affranchis, 5 ex. chez le narrateur; *plorare* 5 ex. chez les affranchis, 2 ex. chez le narrateur). — « Manger » se dit en latin classique *edo*, *esse;* ce terme est rare dans le *Festin:* 2 fois seulement (LXVI, 1 : Habinnas; LVI, 5 (ex. corr.), Trimalcion); il subit la concurrence d'un terme plus étoffé *comedo* (6 ex. chez les affranchis : XL, 7, Trimalcion; XLIII, 3, Philéros; XLIV, 15, Ganymède; XLVI, 4, Echion; LXVI, 6, Habinnas, 2 fois; un ex. chez le narrateur, LXV, 1). On voit se développer aussi l'emploi du terme fortement imagé *manduco*, tiré de *manducus* « le baffreur », personnage à la fois terrible et grotesque, sorte d'ogre, devenu bouffon dans le théâtre populaire, qui avait d'énormes mâchoires, ouvrant une bouche immense et faisant claquer ses dents: *manduco* signifie donc à l'origine « jouer des mâchoires » (*inueniemus quod manducemus*, XLVI, 2, Echion; *panem manducamus* LVI, 4, Trimalcion). Le français populaire cherche une autre image pour exprimer cette idée de « manger » : il voit la rondeur des joues, quand la bouche est emplie, quand elle est bouffante, c'est-à-dire quand elle bouffe; locution qui selon le prude Littré « est rejetée par le bon usage »!

Il serait long de relever toutes les comparaisons vivantes : quand il fait froid, il faut boire chaud, car la boisson « est un tailleur » (XLI, 11 Dama); un homme trouve le bain déprimant, il déclare : « le bain est un foulon, l'eau a des dents, le cœur s'y fond chaque jour » (XLII, 1, Séleucus); un homme qui est mort a laissé échapper son âme comme des bulles dans l'eau bouillante (*animam ebulliit*, XLII, 3, Séleucus); un homme faisait de mauvaises affaires, une bonne vendange a rétabli sa situation : cette phrase deviendra « au début il a plumé un oiseau de mauvais augure, mais sa première vendange lui a redressé l'échine » (*recorrexit costas*, XLIII, 4) et un héritage « lui a soulevé le menton » (XLIII, 4 Philéros); un homme mauvaise langue dit de lui « *linguam caninam comedi* (XLIII, 3, Philéros); un édile qui ne vaut rien est un édile « de trois figues » (XLIV, 3, Ganymède), les édiles voraces sont désignés par *maxillae* (XLIV, 4, Ganymède); « si nous étions des hommes », dit énergiquement Ganymède : *si coleos haberemus* (XLIV, 14). Un enfant qui a terminé ses études de grec « envoie un coup de pied au grec » (*calcem impingit*, XLVI, 5, Echion). Ce ne sont là que quelques exemples d'une série qu'il serait facile d'allonger.

Cette langue colorée du peuple a bien d'autres caractères : affection des mots composés (*caldicerebrius*, XLV, 5, Echion; LVIII, 4 ex. corr. Herméros; *fulcipedia*, LXXV, 5 Trimalcion; *larifuga* LVII, 3, Herméros; *plussciae*, LXIII, 9, Trimalcion) qui rappellent les composés pompéiens du type : *culibonia*, *fulbungis*, *seribibi*, *piscicapi*, etc. (voir un grand nombre d'exemples dans Veikko Väänänen, *ouvr. cité*, 2e éd., pp. 105-106). — Recherche des diminutifs, souvent sans aucune valeur diminutive (par ex. : *hominem Cappadocem, longum, ualde audaculum et qui ualebat* (LXIII, 5, Trimalcion), où le rapprochement *ualde audaculum* montre que la valeur du diminutif est complètement effacée.

La forme de l'expression est parfois particulièrement vulgaire : ainsi l'emploi à deux reprises du verbe *apoculo* (*apoculamus nos* LXII, 3, Nicéros; *me apoculo*, LXVII, 3, Habinnas). Il est nécessaire de traduire ici dans une langue vulgaire, pour garder la couleur du style, sans toutefois pouvoir rendre le sens exact, l'étymologie étant discutée : « nous nous esbignons » (Paul Thomas); « Nous foutons le camp » (A. Ernout); « nous nous taillons » (P. Grimal). La vulgarité consiste ici dans le choix du terme; ailleurs c'est la violence de l'expression qui la marque, *nisi iam dudum gaudimonio dissilio* « s'il n'y a pas longtemps que je crève de joie » (LXI, 3 Nicéros), expression doublement vulgaire par sa violence et l'emploi du terme *gaudimonium*, du groupe des substantifs en — *monium* essentiellement populaires. Un personnage distingué s'exprimerait tout autrement : *at illa gaudio exultans* (CXXXI, 7 (Encolpe).

Cette violence, nous la retrouvons dans les injures et il y aurait toute une étude à faire à ce sujet : on sait combien sont variés, colorés, expressifs, les qualificatifs utilisés par le peuple en ces circonstances. Que ce soit dans la semonce administrée par Herméros à Ascylte, puis à Giton (LVIII-LVIII), dans les paroles furieuses de Fortunata exaspérée par la jalousie (LXXIV,9), et dans le déchaînement qu'elles provoquent chez Trimalcion (LXXIV, 13-17 et LXXV, 5-7) nous n'avons que l'embarras du choix : A. Nom d'animaux : *berbex* (Herméros à Ascylte LVII, 1); *mus, uolpis uda* (H. à Giton LVIII, 4; 12); *canis* (Fortunata à Trimalcion LXXIV, 9; le terme paraît très fort comme l'indique le contexte *ultimo etiam adiecit* : *canis*); *milua* (Trimalcion à Fortunata, LXXV, 6). — B. Noms de végétaux : *bellum pomum* (H. à Ascylte LVII, 3); *caepa cirrata, terrae tuber* (H. à Giton, LVIII, 1; 4). — C. Objets matériels : *uasus fictilis, lorus in aqua* (Herméros à Ascylte, LVII, 8), *codex* (Trimalcion à Fortunata, LXXIV, 13). — D. Insultes diverses : *larifuga... qui non ualet lotium suum* (LVII, 3 : Herméros à Ascylte); *crucis offla* (Herméros à Giton, LVIII, 2); *purgamentum, dedecus* (Fortunata à Trimalcion, LXXIV, 9); *ambubaia, fulcipedia* (Trimalcion à Fortunata, LXXIV, 13; LXXV, 5). — E. Menaces : nombreuses menaces de Trimalcion à Fortunata : *curabo domata sit Cassandra caligaria; curabo me unguibus quaeras* (LXXIV, 14; LXXIV, 17); et pour bien assurer ses menaces : *quod semel destinaui, clauo tabulari fixum est* (LXXV, 7). — F. Remarques blessantes diverses : *stupes tanquam hircus in eruilia* (Herméros à Ascylte, LVII, 11); *curris, stupes, satagis, tanquam mus in matella* (H. à Giton, LVIII, 9).

Avant de conclure il faudrait noter encore un procédé de développement des gens du peuple : l'expression par allusion aux fables et l'utilisation des proverbes. Ils aiment, en effet, procéder par apologues familiers : souvent, sachant l'apologue très connu, ils se bornent à une rapide allusion : ainsi XLV, 2, allusion à la fable du cochon-pie; LXXIV, 13 : *inflat se tanquam rana :* allusion à la grenouille de la fable, Phèdre I, 24, Horace *Sat.* II, 3, 318 et suiv.; LXXVII, 2; *tu uiperam sub ala nutricas*; cf. Aesop., 82; Phaedr. IV, 20; allusions plus obscures pour nous, LXXI, 12 : *copo compilatus*; LXIII, 2 : *asinus in tegulis*.

Ces allusions sont proverbiales, mais les proverbes proprement dits sont innombrables dans ces récits populaires. Il ne saurait être question de les relever ici. Bornons-nous, et c'est là l'objet même de notre travail, à montrer comment des proverbes très connus, prennent dans la bouche du vulgaire une expression souvent grossière. Ainsi à LVII, 7, Herméros veut dire à Ascylte qu'il voit les défauts des autres, et non les siens; cette idée est très banale, mais dans la bouche de l'homme du peuple elle prend une forme appropriée à son milieu : *in alio peduclum uides, in te ricinum non uides* « Tu vois un pou sur un autre et tu ne vois pas la tique sur toi-même ». Un dernier exemple : au chapitre LXVII, 10, Habinnas parle des dépenses que nous font faire les femmes et pour exprimer cette idée banale : « elles coûtent plus cher qu'elles ne valent » (A. Ernout) ou « elles font faire de grosses dépenses et de maigres recettes » (P. Thomas) ou « elles nous font faire un mauvais marché » (P. Grimal), il trouve cette forme originale : *nunc hoc est caldum meiere et frigidum potare.* Plus discrets qu'Habinnas, nous ne traduirons pas.

***

 C'est ainsi que Pétrone a su rendre dans les propos de ses personnages un fonds commun d'idées et de formes d'expression, qui sont les marques indélébiles de leur origine, malgré leurs

prétentions d'imiter les gens distingués : préoccupation des intérêts matériels, souci du boire et du manger, culte de l'argent, prétentions politiques de ces nouveaux citoyens, opinions sur l'instruction, naïveté, banalité des réflexions, bonhomie mais aussi férocité, morale épicurienne et parfois vraiment servile. La langue et, d'une manière plus générale, l'expression, sont aussi des caractéristiques de ces personnages, langue populaire, reflétant souvent un stade de l'évolution du latin vulgaire, vocabulaire et style imagés, même grossiers, débit désordonné ou procédant par proverbes, ceux-ci portant parfois la marque de l'individu qui l'emploie, c'est-à-dire la vulgarité.

C'est donc une caractéristique d'ensemble de ces petites gens qui apparaît dans les propos de ces affranchis. Mais ce serait une erreur de croire que Pétrone s'est contenté de traits communs à tout un groupe. Dans son désir si manifeste au cours de l'ensemble de l'épisode (cf. P. Perrochat, C^re^, pp. XII-XV) d'éviter la monotonie, il a cherché à nuancer la peinture de ses personnages et ceux-ci, malgré un fonds commun, ont aussi des traits particuliers : Herméros est l'admirateur naïf des immenses ressources de Trimalcion, de la richesse en général (XXXVII-XXXVIII), d'ailleurs satisfait de son sort (LVII), informateur dévoué d'Encolpe (XXXVII-XXXVIII), mais irascible contre ceux qui semblent se moquer de l'amphitryon (LVII-LVIII). Habinnas, c'est le hâbleur (LXV-LXVI) dont les plaisanteries ne sont pas toujours très distinguées (LXVI, 12-13). Nicéros est un être grossier, vantard, poltron et crédule (LXI-LXII). Là où Pétrone risquait le plus la monotonie, c'est dans la digression où il présente successivement cinq convives (XLI, 9-XLVI). Mais habilement il a su les distinguer, et ces cinq types, s'ils ont des traits communs, ne sont pas les mêmes; il va jusqu'à les opposer : après un personnage joyeux, il fait parler un pessimiste : Dama (XLI, 9-12) est un être élémentaire, un simple ivrogne. Le suivant, Séleucus (XLII), est le type du pessimiste ou plus exactement un type dans lequel l'ivresse prend la forme mélancolique. Philéros, qui vient après (XLIII) est un bon vivant, qui aime le plaisir, l'argent, méchante langue d'ailleurs; ce portrait est présenté d'une manière originale : c'est en faisant une oraison funèbre que Philéros nous fait connaître son caractère. Après le personnage gai, le personnage mélancolique, Ganymède, le provincial mécontent des édiles et, en même temps *laudator temporis acti* (XLIV). Voici maintenant un optimiste, Echion (XLV-XLVI) : la peinture est plus développée et nous fait connaître l'amour de la plèbe pour les jeux, sa férocité, son attitude vis-à-vis des candidats aux élections, ses opinions sur l'instruction. Du côté des femmes, c'est Fortunata qui est le personnage essentiel (cf. not. XXXVII; LXVII et suivants) : de très basse origine (XXXVII, 3; LXXIV, 12), c'est une femme de tête, bonne ménagère active et dévouée (cf. XXXVII; LXVII, 2, etc.), mais elle est jalouse et c'est ainsi qu'il lui arrive d'insulter grossièrement son mari (LXXII, 9); ses habitudes passées lui reviennent d'une autre manière : malgré sa sobriété et sa tempérance, elle s'enivre et veut danser. Reste Trimalcion : c'est le personnage essentiel; il ne saurait être question d'en faire le portrait ici : outre les traits généraux de la classe des affranchis, il a son caractère personnel et son individualité est fortement marquée : tout concourt chez Pétrone à le mettre en pleine lumière (Cf. P. Perrochat, C^re^ pp. X et suivantes).

Quant à l'expression elle s'adapte parfaitement à la condition des personnages : si, dans son ensemble, la langue se différencie profondément de la langue classique, les maladresses et les incorrections sont plus ou moins nombreuses selon les individus : Herméros, par exemple (XXXVII-XXXVIII), sauf dans ses passages de colère (LVII-LVIII), est plus discret dans ses erreurs qu'Echion qui, lui, accumule barbarismes et solécismes (XLV-XLVI). Et c'est — nous l'avons dit — la finesse de jugement de Pétrone dans la valeur des éléments constitutifs de la langue, qui donne à ses témoignages de parler vulgaire un prix inestimable.

Dans la peinture de la mentalité et de l'expression populaires, se marque fortement ce charme émouvant de la *Cena* : la vie dans le récit, la vie des personnages.

P. PERROCHAT.

A propos des images d'Aristophane

« Aristophane est l'enchanteur de sa langue; il en tire des accords inouïs, des métaphores qu'on traduirait par des arabesques. Il fait battre les mots, comme les jeunes Athéniens de son temps faisaient battre les coqs...; il en a d'autres qui ne s'étaient jamais abordés et qui éclatent de rire en se rencontrant. Mille images opposées se heurtent dans un désordre magique » écrit Paul de Saint-Victor (1), d'un style enflé par l'enthousiasme. Sa ferveur est justifiée, il faut le dire, car chaque page d'Aristophane apporte, en effet, un lot d'images dont la variété charme, de nos jours encore, le lecteur le moins averti, lût-il même les Comédies en traduction. Pourtant, l'helléniste, qui admire aussi, préférerait fonder son admiration sur une connaissance plus exacte des moyens qu'Aristophane a mis en œuvre : dans le langage figuré du Comique, il souhaiterait pouvoir mieux démêler ce qui appartient à la langue de son temps et ce qui est l'apport personnel du poète; c'est dire qu'il aimerait porter, en connaissance de cause, un jugement sur les images d'Aristophane.

Pour ce faire, il faut d'abord reconnaître l'existence d'une image (2), puis en apprécier le ton et l'originalité (3). La première opération est la plus simple; une base lui est fournie par l'enseignement des scholies qui, le plus souvent, se chargent de relever les images et d'indiquer le domaine auquel elles sont empruntées : ainsi, la scholie explique *Nuées* 88 (ἔκστρεψον... τοὺς σαυτοῦ τρόπους) par ἀντὶ τοῦ μετάβαλε· ἀπὸ μεταφορᾶς τῶν ῥυπουμένων ἱματίων καὶ ἐκστρεφομένων. Il arrive pourtant que le scholiaste n'aperçoive pas l'existence d'une image : ἅπας κίνδυνος ἀνεῖται (*Nuées* 955 : νῦν γὰρ ἅπας | ἐνθάδε κίνδυνος ἀνεῖται σοφίας | ἧς πέρι τοῖς ἐμοῖς φίλοις ἐστὶν ἀγὼν μέγιστος, « voici que, sur un coup décisif, se joue la chance d'une sagesse pour laquelle mes amis ouvrent un débat très risqué ») reste sans explication satisfaisante, alors que cette locution est faite sur le modèle de πᾶς κύβος ἀνεῖται ou ἀνέρριπται (4). Ailleurs (schol. *Cav.* 755), les plus grands philologues de l'Antiquité, dont Aristarque, se perdent en explications confuses à propos de κέχηνεν ὥσπερ ἐμποδίζων ἰσχάδας (« Ce vieillard [*Dèmos*] est chez lui le plus fin des hommes, mais dès qu'il siège sur cette roche [*la Pnyx*], il reste bouche bée comme s'il foulait des figues sèches dans une jarre »); les scholiastes sont embarrassés pour n'avoir pas nettement vu que, dans ce vers, ἐμποδίζειν est associé, non pas à l'adverbe ἐμποδών (cas le plus fréquent, puisque ἐμποδίζειν signifie partout ailleurs *empêcher*), mais au verbe simple ποδίζειν *sauter à pieds joints* (il existe aussi une figure de danse, appelée ποδισμός). Dèmos, dit Aristophane, a l'air niais des ouvriers qui foulent au pied les figues sèches pour les réduire en une sorte de pâte dont ils font ensuite des pains (5).

Il arrive donc parfois que l'enseignement des scholies soit trop contradictoire ou trop confus pour être utile; ce n'est pas le cas le plus fréquent, heureusement. Mais, s'il reste assez simple de définir le contenu réel d'une image, il est déjà plus délicat d'en apprécier le ton. Les scholies, en effet, ne précisent à peu près jamais à quel étage social, à quel registre littéraire appartient telle ou telle métaphore. Force est donc de comparer l'usage d'Aristophane à celui des autres auteurs. On peut raisonnablement admettre qu'une image usuelle dans tous les genres littéraires

---

(1) *Les deux masques*, Paris, 1882, t. I, p. 520.

(2) Aristophane et Platon disaient εἰκών (*Nuées* 559, etc.). A en juger par les textes anciens conservés, Aristote paraît avoir été le premier à distinguer métaphore et comparaison (*Rhétor.* 1406 *b*).

(3) Sur les images d'Aristophane, voir notamment H. Blümner. *Über Gleichniss und Metapher in der attischen Komödie*, Leipzig, 1891; H. J. Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München, 1957.

(4) Κίνδυνος,, qui signifie proprement *risque*, doit être lui-même un ancien terme du jeu de dés; cf. franç. *hasard*, emprunté à l'arabe *az-zahr* « le dé », et qui a désigné longtemps le *risque* (« je me mets au hasard de me faire rouer »).

(5) Cf. schol. Ar. *Paix* 574; Columelle 12, 15.

(prose et poésie) relève de la « langue moyenne de la ville » (1) : tel est le mot δέλεαρ (δελέασμα, *Cav.* 789), *appât*, avec l'acception de *tromperie*. Appartiennent en revanche à l'ἀνελεύθερος διάλεκτος les expressions figurées qu'on rencontre seulement chez les Comiques, chez certains auteurs comme Archiloque, Hérondas, les Sillographes, et dans les fragments conservés de drames satyriques.

Il apparaît ainsi que les nombreuses métaphores qui désignent le corps humain et ses parties viennent tout droit de la langue vulgaire; en voici un choix : κρέας (*Cav.* 421, 457; *Gren.* 191, etc.) « le corps humain » (littéralement : la *viande*); βύρσα (*Cav.* 369; Hérondas 3,80) « la peau » (*cuir* d'un animal écorché); σκάφιον (*fr.* 604) « la tête » (*pot*, cf. fr. vulg. *fiole*); ποκάς (*Thesm.* 567) « les cheveux » (*toison* du mouton) (2); ῥύγχος (*fr.* 461) « le nez » (*bec*); πρηγορεών (*Cav.* 374) « le cou » (*jabot* d'un oiseau). Comme on le voit, l'attique vulgaire procédait exactement comme l'argot parisien où « votre peau, c'est du *cuir*, de la *couenne*; votre bras, un *aileron*; vos pieds et vos mains, des *ergots* ou des *paturons*, des *abatis*, des *pattes*;... votre bouche, un *bec*, une *gueule*, vos cheveux des *crins* (3) ». Lorsqu'il s'agit des activités de la vie physique, l'ἀνελεύθερος διάλεκτος, comme le français vulgaire, ravale encore l'homme au rang de la bête : βόσκεσθαι (*Cav.* 1258, etc.) « manger » signifie en réalité *paître*; κάπτειν (*Cav.* 493, etc.) se dit proprement d'un animal. Λάπτειν (*Ach.* 1229, etc.) « boire », c'est littéralement *laper*. Pour exprimer la notion de *manger*, l'attique vulgaire disait encore λείχειν (*Cav.* 103, 1089, etc.; littéralement *lécher*) (4), τρώγειν (*Cav.* 51, etc...; proprement *grignoter*) (5) ou employait les verbes *broyer* (σμώχειν, *Paix* 1309; σποδεῖν, *ib.*, 1306, etc. φλᾶν, *ib.* 1306, etc.), *mâcher* (μασᾶσθαι, *Guêp.* 780, etc.); il recourait parfois aux métaphores nautiques : ῥοθιάζειν (*Ach.* 807) « manger bruyamment » (au sens propre : *souquer* sur les avirons); κενὰς παρέλκειν (*Paix* 1306) « mâcher à vide » (*ramer* à vide) (6). Des verbes de sens vague pouvaient encore signifier « manger » : ἐμβάλλεσθαι (*Paix* 1312, cf. fr. pop. « s'envoyer un bifteck »), ἐντίθεσθαι (*Cav.* 51. Cf. fr. pop. « qu'est-ce qu'il se met ! »), παίειν dans les *Acharniens*, v. 835, où le Mégarien dit à ses filles : « tâchez, même loin de votre père, de vous *taper*, en plus du sel, votre galette quotidienne... si l'on vous la donne », πειρῆσθε κἤνις τῶ πατρὸς | παίειν ἐφ' ἅλι τὰν μᾶδδαν — αἴ κά τις διδῷ |(7). Ainsi, par ce qui reste d'Aristophane et de la Comédie ancienne, on peut encore aujourd'hui se faire une idée du vocabulaire imagé qu'employaient les marchands de l'agora ou les matelots du Pirée.

En revanche, on ne sait pas exactement ce que « la langue raffinée un peu trop précieuse » représente pour Aristophane : ce n'est certainement pas à la langue composée et un peu artificielle de certains genres littéraires (Lyrique, Tragédie) qu'il fait allusion, mais à une langue réellement parlée dans certains cercles d'Athènes; peut-être vise-t-il la langue affectée mise à la mode par les Sophistes et par les Rhéteurs et dont usent le Pausanias et l'Agathon du *Banquet*. Si Aristophane ne paraît pas en donner d'exemples, il puise au contraire largement au trésor des Lyriques et des Tragiques. C'est naturellement dans les chœurs qu'on trouve les images empruntées aux grands genres littéraires : elles fourmillent, par exemple, dans le chant de *Gren.* 814-829 au point que ce texte, traduit à la lettre en français, ferait l'effet d'un pur galimatias.

Elles apparaissent aussi dans le dialogue; mais, dans ce cas, Aristophane vise toujours à un effet comique en jouant de la discordance qui oppose le ton de l'image et la personne ou l'objet auquel elle s'applique. C'est en parodiant Eschyle que Dicéopolis apostrophe pompeusement l'anguille qui fera son repas : πρέσβειρα πεντήκοντα Κωπᾴδων κορᾶν (*Ach.* 883). Dans les *Cavaliers*, le Charcutier parle en poète du Paphlagonien qui, devant le Conseil, « fait gronder

(1) Aristophane distingue lui-même (*fr.* 685 Kock) « la langue moyenne de la ville » (διάλεκτος μέση πόλεως) de « la langue vulgaire un peu trop grossière » (δ. ἀνελεύθερος ὑπαγροικοτέρα) et de « la langue raffinée un peu trop précieuse » (δ. ἀστεία ὑποθηλυτέρα).

(2) On notera en passant que si Cratinus est dit « perpétuellement rasé à l'adultère » (*Ach.* 849), ἀεὶ κεκαρμένος μοιχὸν μιᾷ μαχαίρᾳ, c'est simplement parce que le rival d'Aristophane, un vieillard à cette date, était complètement chauve. Image peut-être empruntée à l'ἀνελεύθερος διάλεκτος.

(3) Lorédan Larchey, *Dictionnaire de l'argot parisien*, Paris, 1872, p. 11.

(4) Ce verbe emporte, dans cet emploi, l'idée de *savourer*; cf. ματτυολοιχός (*Nuées* 451) qui est un des noms du *parasite*.

(5) Verbe conservé en grec moderne où il a perdu toute valeur expressive.

(6) Il est notable que les Grecs comparaient parfois la langue à un aviron; ainsi s'explique *Cav.* 546 où le public est invité à manifester bruyamment sa joie « avec onze avirons », c'est-à-dire avec les dix doigts et la langue.

(7) Plaisanterie παρὰ προσδοκίαν qui renverse volontairement l'expression traditionnelle ἐσθίειν ὄψον ἐπὶ τῷ σίτῳ. On attendait ici παίειν ἅλα ἐπὶ τᾷ μάδδᾳ « manger sa galette avec du sel »; mais, si le Mégarien a pu constater que Dicéopolis était bien pourvu de sel (v. 760, 814, 831), il est moins sûr que ses filles mangeront du pain tous les jours (v. 758). L'équivalence παίειν = ἐσθίειν est assurée par la scholie et par Hésychius.

le tonnerre d'une harangue (1) » (ἐλασίβροντ' ἀναρρηγνὺς ἔπη, v. 626) et « lance des mots altiers comme des cimes » κρημνοὺς ἐρείδων, v. 628); s'il est déjà burlesque de voir les métaphores du haut genre fleurir sur les lèvres de l'ignoble Charcutier (2), il ne l'est pas moins que ce langage poétique soit immédiatement opposé à des images populaires : (ἡ βουλή...) ἐγένεθ' ὑπ' αὐτοῦ ψευδατραφάξυος πλέα | κἄβλεψε νᾶπυ (v. 630 sqq.). Tel est le principe même de la *paratragédie* à intention comique.

On aimerait enfin pouvoir se prononcer sur l'originalité des images qu'Aristophane emploie. C'est un problème très délicat pour lequel la Tradition n'apporte aucun élément de solution, car ni les scholiastes ni les lexicographes anciens ne s'y sont intéressés. Le moins difficile est de reconnaître une image banale : il est évident que l'image usuelle est celle qui apparaît fréquemment dans les textes grecs parvenus jusqu'à nous.

Voici un second critère : une image se dénonce comme banale quand elle entre dans une série métaphorique où alternent de quasi-synonymes (nous les appellerons ici *permutants métaphoriques*). L'argot français donne de bons exemples de ces séries : « dès qu'un mot a revêtu un sens métaphorique, tous les synonymes originaires de la nouvelle appellation sont susceptibles de recevoir le même sens... La viande en conserve est d'abord le *singe*, puis le *gorille ;* ... les souliers des *bateaux*, puis des *péniches*, des *torpilleurs*, des *bateaux-mouches*... Ainsi s'expliquent les nombreuses métaphores horticoles pour « exagérer » (*charrier*, *jardiner*, *piétiner*...) ... Quiconque [connaît] le sens métaphorique de *citron* ou de *poire* [comprend] sans difficulté « recevoir un *gnon* ou un *pain* (coup) sur la *fraise* ». Telle est précisément la raison d'être — et l'avantage — de la dérivation synonymique : ses créations sont intelligibles d'avance à tous ceux qui possèdent la clef de la série (3) ». Il faut donc que la clef de la série soit une métaphore très banale.

Ces remarques sont très valables pour l'attique du ve siècle. Du jour où δρίμυ βλέπειν « faire un œil aigre (de colère) » a été réalisé concrètement en νᾶπυ βλέπειν, par exemple, « faire un œil aigre comme moutarde » (*Cav.* 631), il s'est constitué, avec βλέπειν, une série exprimant la notion de « faire un œil colère » et où permutaient θυμβροφάγον (*Ach.* 254), κάρδαμα (*Guêp.* 455), ὀπόν (*Paix*, 1184), ὀρίγανον (*Gren.* 603), tous mots désignant des plantes au goût aigre. La notion de « cœur dur » et irascible, σκληρὸν ἦθος (Platon), a été exprimée par les essences d'arbres dont le bois est compact et il existe une série métaphorique où alternent les noms du *chêne* (Com. adesp. 75 : Δρυαχαρνεύς « Acharnien en cœur de chêne »), de l'*yeuse* (πρῖνος, cf. *Ach.* 180, *Guêp.* 383, 877), de l'*érable* (σφένδαμνος, cf. *Ach.* 181). En présence de telles séries, nous sommes aujourd'hui dans l'impossibilité de dire quel mot en est la clef : est-ce δρῦς, πρῖνος ou σφένδαμνος qui a d'abord servi à réaliser l'image usée σκληρὸν ἦθος ? Aristophane a-t-il inventé un ou plusieurs de ces permutants métaphoriques? Ces questions restent sans réponse, mais la prudence conseille de tenir *toutes* ces métaphores pour banales. On ne peut donc pas considérer comme nouvelle toute image apparemment unique : soit l'hapax ἐγκορδυλεῖσθαι « *être enveloppé* d'un manteau » (*Nuées*, 10); il existe, à côté de lui, un verbe ἐντυλίττειν « *envelopper* d'un manteau » qui est assez bien représenté. Le mot κορδύλη, *bosse*, *cal*, étant visiblement le permutant métaphorique de τύλη, qui a le même sens, il serait téméraire d'affirmer que l'hapax ἐγκορδυλεῖσθαι est une image créée par Aristophane. Παίειν *manger* (*Ach.* 835; hapax d'emploi) appelle la même observation : ce verbe alternait, vraisemblablement dans une série métaphorique, avec κόπτειν *manger* (Eupolis *fr.* 250).

Dans le dialogue, le bariolage métaphorique qui juxtapose des images incohérentes donne aussi un indice de leur usure (4) : οἷον αὖ μέλας τις ὑμῖν θυμάλωψ ἐπέζεσεν (*Ach.* 321) montre que ζεῖν « bouillir de colère » est une image très effacée, un *tison* (θυμάλωψ) ne pouvant pas proprement *bouillir* (ζεῖν) (5). Enfin, les *Graeculi* ont transmis aux Latins certaines de leurs métaphores usuelles : *bliteus* signifie *niais* chez Plaute parce que βλίτων et βλιτάς devaient être courants parmi le petit peuple grec de Rome; on peut dès lors penser que le βλιτομάμμας de *Nuées*, 1001 (le *nigaud* « mangeur de blettes ») n'est un hapax que par hasard et qu'Aristophane a emprunté ce mot à l'attique familier (6).

(1) On reconnaît au passage le thème (usuel dans la Comédie ancienne) du démagogue tout-puissant assimilé à Zeus; cf. *Ach.* 530 sq., *Guêp.* 671; Cratinus *fr.* 71 et 240; Com. adesp. 10 et 49, etc...

(2) Boileau, on le voit, n'a rien inventé avec son *Lutrin*. Quant au burlesque à la Scarron, il existe aussi chez Aristophane : Hermès, dans la *Paix*, peut parler comme un crocheteur (cf. v. 415).

(3) A. Dauzat, *L'argot de la guerre*², Paris, 1919, p. 150 sq. Cf. déjà M. Schwob et G. Guieysse, *Mém. Soc. Ling.* 7 (1892), pp. 33-56.

(4) Mais, dans les chœurs de la Comédie, l'incohérence des images n'enseigne rien : elle paraît y être, en effet, comme dans toute la Lyrique chorale, un ornement traditionnel.

(5) Critère valable parce que le bariolage métaphorique n'est pas source de comique chez Aristophane (cf. *infra* et p. 73, n° 2.

(6) Μαμμᾶν, *manger*, est d'ailleurs un terme du vocabulaire enfantin (*Nuées* 1383).

On vient de réunir quelques-uns des critères qui permettent de reconnaître une image usuelle. En sens inverse, on tiendra pour « originale » toute image qui répond simultanément aux quatre conditions suivantes : 1° Elle est unique, c'est-à-dire qu'on ne la trouve pas ailleurs que chez Aristophane; 2° Elle n'est pas grossière de ton (1); 3° Elle n'entre pas dans une série où alternent des permutants métaphoriques; 4° Elle renouvelle une image usée. — La dernière condition est absolument indispensable, car, si la banalité d'une image est un fait de langue, son rajeunissement est un fait de style propre à l'auteur, la marque même de son imagination créatrice. Entre cent exemples de métaphores « originales », on citera *Paix* 996 sqq. μεῖξον δ' ἡμᾶς τοὺς Ἕλληνας | πάλιν ἐξ ἀρχῆς φιλίας χυλῷ καὶ συγγνώμῃ | τινὶ πρᾳοτέρᾳ κέρασον τὸν νοῦν. « Sur nouveaux frais, mêle-nous, nous autres Grecs, d'un suc d'amitié et délaye dans nos esprits un peu plus de douce indulgence ». Il est clair que cette métaphore continuée est un rajeunissement de la locution courante φιλίαν συγκεράννυσθαι « lier amitié » et l'on voit, du même coup, comment Aristophane redonne éclat et relief à une métaphore fruste : il réalise l'expression φιλίαν συγκεράννυσθαι en jouant sur les deux acceptions de συγκεράννυσθαι, le sens abstrait (*lier* amitié) et le sens concret (*mêler* le vin d'amôme, d'aloès, de myrrhe, *vel sim.*, pour l'aromatiser); le « suc d'amitié », φιλίας χυλός, c'est l'épice que la Paix ajoute au vin, c'est-à-dire aux Grecs enfin réconciliés par ses soins. Constamment, Aristophane affecte ainsi de confondre le sens propre et le sens figuré des mots et, sur cette équivoque, bâtit des images : soit l'expression ἀτεράμων θυμός « un cœur implacable »; comme ἀτεράμων peut signifier *dur* en parlant de graines (fèves, etc.), le poète ravive la vieille métaphore en la concrétisant : « c'est le moment, si tu n'as rien à dire, de chercher une bonne meule fraîchement taillée qui soit capable de broyer mon humeur » (*Guêp.* 648 sq.), μύλην ἀγαθὴν ὥρα ζητεῖν σοι καὶ νεόκοπτον, | ἥν μή τι λέγῃς, ἥτις δυνατὴ τὸν ἐμὸν θυμὸν κατερεῖξαι. La colère est ainsi directement assimilée aux pois chiches ἀτεράμονες qu'on moud (*fr.* 88 : πίσους ἐρεῖξαι).

Il arrive pourtant que le Comique ait créé *ex nihilo*, mais très rarement : on trouve, deci delà, des images inattendues (des comparaisons surtout) qui peuvent avoir été forgées de toutes pièces. Ainsi le Béotien des *Acharniens*, venu au marché d'Athènes pour vendre des canards, des choucas, des francolins, etc., est comparé au vent du Nord qui amène les oiseaux migrateurs : ὡσπερεὶ χειμὼν ἄρα ὀρνιθίας | εἰς τὴν ἀγορὰν ἐλήλυθας (*Ach.* 876 sq.). Une telle comparaison, qui ne prend appui sur rien dans la langue, est absolument neuve.

On peut enfin se demander si les images ne jouent pas un rôle jusque dans la technique dramatique d'Aristophane. Fait étrange, le bariolage métaphorique n'est jamais source de comique dans son œuvre : il n'existe pas, dans les comédies, de Joseph Prudhomme athénien qui fasse rire en disant que le char de l'État navigue sur un volcan (2). Ce sont au contraire les images filées qui paraissent avoir diverti le public d'Athènes : ainsi, « l'ouragan de la colère » (*Cav.* 430-434, 436 sq., 440 sq.), « le feu de la colère » (*ib.* 919-922), etc. L'éclatant succès de la parabase des *Grenouilles* (v. 718-733) a été, pour une bonne part, assuré par une image longuement poursuivie et qui tourne à l'allégorie (les mauvais citoyens y sont assimilés à des monnaies de frappe médiocre). Le comique peut encore naître de métaphores mal interprétées; le procédé est classique, mais il n'est pas toujours utilisable : il suppose, en effet, que l'un des interlocuteurs soit un sot. L'occasion favorable se présentait dans les *Nuées* avec le personnage de Strepsiade : on pense bien qu'Aristophane ne l'a pas laissé passer (cf. *Nuées* 479 sq. et 481; 489 sqq.).

Il y a mieux : les images sont souvent, pour Aristophane, source de création dramatique. En 1808, A. W. von Schlegel notait déjà que telles scènes des Comédies ne sont que des métaphores prises au pied de la lettre (3). Κυκᾶν τὴν πόλιν, *bouleverser l'Etat*, est une image politique banale dans la Comédie ancienne et qui s'applique indifféremment au sycophante et au chef populaire : à deux reprises, Aristophane a réalisé cette métaphore. Elle explique la scène des *Acharniens* (v. 904-958) où le sycophante Nicarchos est emballé comme une poterie (l'expression κύλιξ τὰ πράγματ' ἐγκυκᾶσθαι, v. 939, constitue le noyau de cette scène). Si Polémos apparaît dans la *Paix* (v. 228-288) avec un mortier où il se propose de broyer les cités grecques, c'est parce que Cléon (s'il n'était mort) serait son « pilon » lui qui « bouleversait » (ἐκύκα, v. 270) non seulement Athènes, mais la Grèce entière. Une autre métaphore politique, κύων τοῦ δήμου (c'est-à-dire le démagogue, brave chien protégeant le peuple), a suggéré le procès burlesque qui dans les *Guêpes*

(1) Cette condition écarte les hapax qu'on peut soupçonner d'avoir appartenu à l'ἀνελεύθερος διάλεκτος : ainsi, κάπρος (*sanglier*) désigne un homme velu, Ar. *fr.* 143; cette métaphore est présentement unique, mais personne ne pourra croire, vu son ton, qu'elle ait été créée par Aristophane.

(2) C'est ce que suffit à prouver *Guêp.* 877-884 : Bdélycléon, qui est ici le porte-parole d'Aristophane et parle sérieusement, use pourant de métaphores incohérentes.

(3) Cité par H.-J. Newiger, *op. l.*, p. 181. Rabelais se rencontre ici avec Aristophane : les chapitres II et VII du *Tiers Livre*, par exemple, reposent sur des métaphores traditionnelles réalisées.

(v. 891-994) oppose deux chiens, Chien de Cydathénée (Cléon) et Labès (le stratège Lachès) (1). L'extraordinaire arrivée de Socrate dans les *Nuées* (v. 218 sqq.) n'est en somme que la réalisation scénique du sens figuré de μετέωρος (cf. μετεωροσοφισταί, *Nuées* 360; μετεωροφένακες, *Ib.* 333; μετεωρολέσχης, *fr.* 386) (2). Enfin, l'on voit même une métaphore devenir vivante, quand le poète imagine de revêtir les *Nuées* d'une forme humaine (3). Prodigieux remueur de mots, Aristophane a su merveilleusement utiliser les ressources comiques et dramatiques de l'image.

J. TAILLARDAT.

---

(1) La métaphore κύων τοῦ δήμου (Théophr. *Charact.* 29, 5, etc...) inspire déjà *Cav.* 1015-1034.

(2) Voici encore quelques scènes ou jeux de scène fondés sur une métaphore réalisée : *Ach.* 94 sqq. (réalisation de la locution figurée ὁ βασιλέως 'Οφθαλμός); 186-200 (σπονδή-σπονδαί); 318, 355-366, 486-495 (ὑπὲρ ἐπιξήνου λέγειν); 584-587 (βδελύττομαι); 723 (ἱμάς désignait, par métonymie, l'agoranome); 729-835 (χοῖρος); *Cav.* 1159 sqq. (ἀγών); *Guêpes* (les dicastes sont travestis en guêpes; σφήξ désigne figurément un homme hargneux); *Paix* 289-519 (la Paix dans le gouffre. Réalisation de la locution familière εἰς τὸ βάραθρον ἐμβάλλειν τινά, *se débarrasser de quelqu'un*); *Gren.* 1365-1410 (scène de la balance. Réalisation de σταθμᾶν, σταθμᾶσθαι, *peser* et *apprécier*, *juger*), etc.

(3) Νεφέλη n'est pas attesté, probablement par hasard, avec l'acception figurée du français *nue* (« être perdu dans les nues »). Mais il y a καπνός (*Nuées* 320 : περὶ καπνοῦ στενολεσχεῖν, *discuter serré sur des fumées*, etc.).

A travers les livres

LITTÉRATURE FRANÇAISE

Alexandre Embiricos, *La renaissance crétoise, XVIe et XVIIe siècles. I. La littérature.* Paris, Les Belles-Lettres, 1960, 300 p.

Un second volume, consacré à la peinture, complétera cette histoire de « la participation de l'hellénisme, dont la presque totalité végète alors sous le joug asiatique », à la Renaissance européenne, pendant la dernière période de la domination vénitienne. Le mouvement humaniste s'accompagne en Crète aussi de l'éclosion d'une littérature originale, encouragée par les modèles italiens : idylle, genres dramatiques divers, romans de chevalerie, épopées nationales enfin, qui relatent la chute de la grande île sous l'assaut turc vers le milieu du xviie siècle. On regrettera peut-être que les citations, traduites dans une langue souple, ne soient pas plus nombreuses; mais l'auteur a préféré à une anthologie une véritable étude d'histoire littéraire, pourvue d'une bibliographie, et faisant discrètement état des problèmes qui se posent aux spécialistes; on lui sait gré de faire connaître l'un des premiers cette littérature aux lecteurs français, en sachant concilier érudition et élégance.

J. Voisine.

Robert Mauzi, *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle.* Paris, Armand Colin, 1960, 728 p.

M. Mauzi présente lui-même dans cette revue l'essentiel de cet ouvrage, qui dépasse de beaucoup les bornes de son sujet, et prend d'emblée sa place parmi les grandes études consacrées au xviiie siècle : à propos du bonheur, en effet, l'auteur nous offre une magistrale et toujours fort élégante synthèse de toutes les formes qu'ont revêtues à cette époque l'existence, la sensibilité, l'imagination et la pensée. Malgré une évolution certaine à l'intérieur du siècle, l'unité l'emporte sur la diversité : le plan de l'ouvrage ne sera donc pas chronologique, mais systématique. Une série d'analyses notionnelles, appuyées sur une documentation impressionnante, qui va de Fénelon à Sénancour, nous situent l'idée de bonheur en face de ses différentes conditions, et c'est là l'objet de la première partie : la recherche du bonheur dépend de l'idée qu'on se fait de l'homme, de sa liberté, elle est liée à des conditions psychologiques, sociales, morales et philosophiques. Dans une deuxième partie, M. Mauzi associe, selon sa propre expression, « l'idée de bonheur aux diverses formes de l'existence ». Il y étudie les différentes composantes du bonheur (sensation, repos, plaisir, passion, raison, vertu), et tente de reconstruire, « selon un ordre de complexité croissante, le chef-d'œuvre d'une âme et d'une vie heureuses ». Tout au long de ces analyses — et ce n'est pas le moindre intérêt de l'ouvrage, une place de choix est consacrée aux grands auteurs. Qu'il s'agisse de Montesquieu, de Prévost, de Voltaire, ou des autres, il sera toujours utile et souvent indispensable de se reporter aux pages que leur consacre M. Mauzi et qui par la nouveauté et la sûreté de leurs vues sont destinées à faire autorité en la matière. Un index soigné facilitera cette consultation.

J. Van den Heuvel.

Jacques Vier : *La comtesse d'Agoult et son temps. 2 : Recommencement d'une vie*, 1839-1848. Paris, A. Colin, 1959, 304 p.

La troisième partie de l'encyclopédique mais vivante étude de J. Vier (1) se déroule au long de ce tome II, dont un cinquième est occupé par les notes. Ces dix années de la vie de l'héroïne voient la reconquête d'une « respectabilité » mondaine, les relations épistolaires avec Liszt évoluant, depuis la fin de la liaison, jusqu'à une définitive indépendance qui marque, pour Marie d'Agoult, arrivée à l'âge de quarante-trois ans, la « fin du romantisme ». Cinq chapitres d'inégale longueur s'ordonnent chronologiquement autour de l'activité du salon parisien qu'elle tient rue Neuve-des-Mathurins, puis rue Plumet. De brillants visiteurs tant français qu'étrangers y défilent; une abondante moisson de lettres inédites à Marie sort des inépuisables Archives Daniel Ollivier : c'est Sainte-Beuve, galant éconduit, qui malgré des circonstances atténuantes (p. 252, n. 59) ne fait pas plus brillante figure dans ce boudoir que dans bien d'autres. C'est Vigny qui, lui, se montre conseiller efficace lors des débuts de « Daniel Stern » à la *Revue des Deux Mondes*. Ce sont encore Balzac, Eugène Sue, Lamennais, Émile de Girardin, Lamartine, Hortense Allart, les uns et les autres éclairés souvent d'un jour nouveau par leurs lettres à la belle comtesse ou le journal de cette dernière (2). Parmi les étrangers — Bulwer Lytton, la princesse Belgiojoso, Mickiewicz,... — les Allemands sont les plus nombreux : Koreff; la Jeune-Allemagne : Gutzkow, Herwegh surtout; et le peintre attitré de Marie, H. Lehmann.

L'exploitation littéraire des amours et des amitiés déçues ou trahies s'étale et se répond dans des romans à clé : George Sand fournit à Balzac, par sa version des amours de Liszt et de Marie, les éléments dont il composera *Béatrix*, tandis qu'elle donne elle-même en feuilleton à la *Revue indépendante* son roman *Horace*, et que Marie écrit *Nélida*. Des analyses finement commentées nous font connaître la collaboration de Marie à la *Presse* de Girardin comme critique d'art (le parallèle avec Baudelaire, qui débute en 1845, est traité impartialement p. 118) et critique littéraire (compte rendu du *Compagnon du Tour de France* de G. Sand, p. 96). Les importants articles sur l'Allemagne contemporaine (ch. IV) sont situés dans l'histoire politique, sociale et littéraire outre-Rhin et dans la critique germaniste en France.

Ce gros livre est magistral; il n'est pas irréprochable — qualité dont l'auteur de *Littérature à l'emporte-pièce* s'accommoderait mal. La longueur de certains alinéas (il en est qui dépassent 160 lignes) essoufflera le lecteur pressé, tandis que le lecteur méticuleux relèvera des coquilles, une ou deux citations approximatives (p. 123, pour *Booz endormi*), des négligences (« impeccabilité du dessin », p. 107). Le critique rassis s'irritera d'un goût de l'allusion qui ne dédaigne pas la préciosité (« Ariane meuble Naxos », p. 11), d'un sens de la formule qui nous vaut, à côté de titres heureux, des jeux de mots (une femme « tombée, et mal tombée », p. 70-71; Daniel Stern comparée à une *étoile*, p. 118). On pourrait même réclamer çà et là — paradoxe ! — une note supplémentaire : ainsi p. 62 le surnom-calembour « Clear Placid » appliqué par Marie à Lehmann s'explique par un vers du *Childe Harold* de Byron (III, str. 85 : « Clear, placid Leman... »). La n. 21, p. 291, n'est qu'à demi exacte : *Lagenevais* n'est pas seulement à la *R.D.M.* le pseudonyme d'E. Pelletan, mais aussi à l'occasion celui d'Henri Blaze, ou d'autres (v. M.-L. Pailleron, *Derniers romantiques*, p. 247-8).

Comme dans le volume précédent, on admire l'étendue du savoir et la richesse d'une documentation neuve, où revit le tout-Paris littéraire et artistique des dernières années du règne de Louis-Philippe. Quel dommage pour les chercheurs qu'un index (cela dit sans méconnaître le labeur qu'il nécessiterait) ne leur permette pas d'exploiter à peu de frais cette mine ! Faudra-t-il attendre la publication du sixième volume? Tout en souhaitant, pour répondre aux regrets de l'*Avertissement*, que se manifestent des « mécénats » imprévus qui accélèrent le rythme de publication, osons formuler l'espoir de voir ce précieux index accompagner, à mi-route, le troisième.

J. Voisine.

(1) V. L'*Information littéraire*, novembre-décembre 1956, p. 201.

(2) Les lettres de Ponsard ont été réunies dans un autre livre de J. Vier, dont il est rendu compte ci-dessous.

Jacques Vier : *La Comtesse d'Agoult et François Ponsard d'après une correspondance inédite*, 1843-1867. *Tome I*. Paris, Armand Colin, 1960. XXIX, 93 pages.

« Dante incertain d'une Béatrice vieillie », François Ponsard entretint, de 1843, l'année de sa *Lucrèce*, à 1867, l'année de sa mort, une correspondance avec Marie d'Agoult, dont seules les lettres du dramaturge ont été retrouvées. Jacques Vier nous les livre, précédées d'une étude qui nous révèle, en celui dont les romantiques firent volontiers leur tête de turc, un auteur hésitant, écrasé par des débuts trop brillants, mais probe et inquiet de donner sa mesure, une âme timide attirée par les grands caractères, un provincial mal résigné à l'obscurité, un ami délicat et respectueux enfin, qui puisa auprès de Marie d'Agoult un peu de cette énergie et de cette confiance en soi que la nature lui avait refusées. Un regret : le volume de notes, qui sera fort utile particulièrement pour éclairer la correspondance, n'est pas encore paru.

M. Milner.

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Eschyle : *Les Perses*. Texte, traduction, commentaire par Louis Roussel; publications de la faculté des Lettres et sciences humaines de l'Université de Montpellier, XVI. Montpellier, P.U.F., 1960, 441 p. in-8.

Le texte d'Eschyle est présenté par tranches, accompagnées chacune d'une traduction nouvelle et d'un commentaire. Celui-ci ne s'embarrasse d'aucun préjugé sur le génie d'Eschyle et dit tout crûment ce que le commentateur pense de chaque vers, parfois de chaque mot. L'information de M. Roussel étant très vaste, ces aperçus très critiques sont instructifs, tant en ce qui concerne l'art du poète (souvent comparé aux modernes, notamment à

Hugo) qu'au sujet des événements (le parallèle avec Hérodote est poussé à fond), de l'interprétation grammaticale et aussi de l'établissement du texte. M. Roussel présente diverses corrections, par exemple νυός au vers 12 (voir cependant P. Mazon, *REG*, 1950, p. 13), ou ἀγγάρου au vers 247 (il ne veut pas qu'Eschyle parle d'« une façon de courir perse »; l'expression, pourtant, trouve peut-être un répondant dans le « bond troyen » d'Euripide, *Andromaque*, 1139).

Il ne sera plus possible d'étudier *les Perses* sans utiliser ce livre, dont les sévérités appellent des réserves, mais qui est riche en rapprochements de toute sorte. Il est agréable, en outre, de lire un ouvrage qui n'a pas été écrit avec un encensoir. Toutefois, le procédé de translittération que M. Roussel a dû adopter n'est pas encore au point : il a fallu en effet remplacer les caractères grecs par du romain, les accents et la coronis par de petits chiffres inscrits en exposants. La laideur de ce système n'est pas en cause : elle est évidente, M. Roussel la connaît, et c'est contraint et forcé, par économie, qu'il s'est résigné à cette translittération. Mais celle-ci n'est pas facile à déchiffrer, même avec beaucoup d'application, et ces exposants multiplient les risques de fautes typographiques. La solution du problème que pose aujourd'hui l'impression du grec est peut-être dans cette direction, mais elle n'est pas encore bien définie, et mieux vaut, de beaucoup, souhaiter que les hellénistes trouvent désormais les éditeurs éclairés qui leur épargneront ces transpositions. En attendant on consultera avec quelque gêne, mais aussi avec un grand intérêt, le livre si personnel de ce savant helléniste.

R. Weil.

Paul Vicaire : *Platon critique littéraire* (Collection « Études et commentaires », XXXIV). Paris, Klincksieck, 1960. In-8°, 448 pages.

Le titre de ce livre risque de susciter deux étonnements contraires, qu'il faut surmonter : le sujet existe-t-il? mais comment n'a-t-il pas été traité déjà? Il est paradoxal en effet que Platon soit appelé « critique littéraire », alors que la critique est pour nous un genre, une spécialité, une profession; mais si Platon n'est pas critique en ce sens moderne du mot, il a manifesté sa culture et ses goûts littéraires dans des textes assez nombreux pour qu'on y trouve les éléments épars d'une critique cohérente sinon homogène. Et c'est justement, cette définition une fois fixée, l'abondance des textes qui provoque une seconde surprise : si les principaux d'entre eux sont bien connus, il y a une foule de citations, de commentaires rapides, d'allusions, qui n'ont jamais fait l'objet d'un regroupement complet; une étude d'ensemble de cette question primordiale n'a jamais été menée à bien avant l'ouvrage de M. Vicaire.

Celui-ci se trouvait donc le premier devant une vaste matière, qu'il a présentée de façon logique (un plan chronologique, ici, ne s'imposait pas) en examinant d'abord les poètes (c'est la partie la plus importante du livre), puis les prosateurs, c'est-à-dire surtout les rhéteurs, car il a laissé de côté les historiens. Dans chacune de ces parties une analyse des principes (par exemple les défauts de la poésie, la valeur de l'inspiration, ou la condamnation et la critique de la rhétorique) précède une revue des œuvres, elle-même suivie d'un bilan (vers un art poétique, vers la rhétorique idéale); cette composition en encadrement empêche que l'on reste sur une impression d'éparpillement après le catalogue des textes. Il ressort de ces deux parties que la position de Platon en face de la poésie et de la prose était moins simple qu'on le croit souvent; il admet que l'une et l'autre peuvent être sauvées, si elles se soumettent aux lois que le philosophe détermine. C'est ce que confirme la troisième et dernière partie, intitulée « Principes, procédés, esquisse du critique idéal », où l'auteur montre notamment que ni la critique, ni en général la littérature, malgré la place considérable que celle-ci occupe dans la pensée de Platon, ne sont conçues par lui comme autonomes; Platon est psychologue et moraliste avant d'être esthéticien : « Si nous nous contentions de suivre la lettre des *Dialogues*, la figure du critique idéal tendrait à se confondre avec celle, fort austère, du législateur, lequel ne manquerait point d'être entouré de censeurs, de policiers, de juges ». Mais il ne faut pas suivre la lettre quand il s'agit de Platon qui, tout en écrivant, a toujours reproché à la lettre, à l'écrit, d'être figé, stérile, inefficace. Aussi M. Vicaire remarque-t-il que l'ironie et le goût corrigent toujours dans l'application ce que le dogmatisme des principes aurait d'excessif.

C'est un goût fort comparable qui est la qualité essentielle de ce beau livre, que guettait précisément le danger du dogmatisme et de l'abstraction. L'auteur a su délimiter dans l'œuvre de Platon un domaine proprement littéraire, qu'il a exploré en déployant lui-même un sens littéraire très sûr. Chemin faisant il a complété (et les philosophes aussi lui en sauront certainement gré) le portrait de Platon, qui apparaît ici tout en nuances, lucide et un peu désabusé dans sa recherche de l'absolu, à la fois écrivain, passionné de littérature et sceptique quant à tout ce qui est écrit. Cela fait un livre bien construit et très fin, utile à consulter, riche en suggestions.

R. Weil.

Aristote, *Politique*, livres I et II, texte établi et traduit par Jean Aubonnet, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1960, CCVI, 175 pages (dont 95 doubles).

Enfin, la *Politique* d'Aristote! Étant donné l'importance de l'œuvre, on ne pouvait assez déplorer qu'il n'en existât aucune édition française un peu au courant. Mais l'entreprise était ardue : la *Politique* constitue une espèce de monde à la fois clos et mouvant, dans lequel les mots revêtent des acceptions volontiers particulières et pas toujours bien définies; en outre, la masse d'érudition dépensée autour de ce texte n'en a pas toujours facilité l'accès. Du moins M. Aubonnet s'est-il efforcé de guider son lecteur avec le plus d'égards possibles. Animé d'un légitime scrupule, il a été amené, en bien des cas, à étayer sa traduction par l'emploi d'expressions calquées sur le grec et placées entre parenthèses, ou à la gloser par des notes complémentaires et des explications nombreuses (notes en bas de pages et notes complémentaires sont ici mêlées; elles comportent beaucoup de références bibliographiques et sont d'une abondance exceptionnelle, au point de tourner parfois au commentaire suivi). Ce même souci d'information

a également amené l'auteur à donner à son introduction de vastes proportions (elle ne compte pas moins de 206 pages, complétées encore par une dizaine de pages de notes). Avouons toutefois que les deux parties les plus développées ne sont peut-être pas, à notre avis, celles qui étaient le plus nécessaires en cette place : l'auteur passe assez vite sur les problèmes de composition que pose la *Politique* (il conserve l'ordre traditionnel des livres et se rapproche des solutions unitaires en admettant une refonte faite par Aristote à la dernière période du Lycée); en revanche, il développe beaucoup deux synthèses portant sur la « Place de la *Politique* dans la vie et l'œuvre d'Aristote » et sur le » Destin de l'œuvre » depuis la mort d'Aristote jusqu'à nos jours. Ces deux études impliquent une vaste enquête; mais ce sont des sommes dont la présence n'était pas indispensable dans une introduction ne constituant pas un volume à part. Il est peu souhaitable, croyons-nous, que la formule se généralise dans la collection, même si, à beaucoup d'égards, l'on doit être reconnaissant à M. Aubonnet des services que ses remarques érudites ne manqueront pas de rendre.

J. de Romilly.

Saloustios, *Des Dieux et du Monde*, texte établi et traduit par G. Rochefort, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1960, L, 59 pages (dont 25 doubles).

L'auteur de ce court traité était un familier de l'empereur Julien et s'associait à son désir de régénérer la religion païenne pour faire face aux progrès du christianisme : le traité lui-même est ainsi une sorte de catéchisme officiel, qui tente d'accorder, au profit de la religion nouvelle, les thèmes païens traditionnels avec les apports du mysticisme et de la philosophie. A côté de l'influence de Julien lui-même, on décèle celle du néo-platonisme et de Jamblique. D'où l'intérêt que prend, pour les historiens des idées religieuses, ce petite exposé sur les dieux, les mythes, et la rétribution des actes bons ou mauvais (Arthur Darby Nock en avait donné, il y a quelques années, une édition commentée). Le texte de M. Rochefort repose sur une connaissance sûre de la tradition manuscrite (qu'il respecte à l'extrême, au point d'admettre quelques tours assez rudes). On sera en outre reconnaissant à l'auteur de la clarté avec laquelle il expose les données. Les notes sont nombreuses et comportent d'abondants rapprochements.

J. de Romilly.

Choix d'inscriptions grecques. Textes, traductions et notes. Travaux de l'Institut d'épigraphie grecque sous la direction de Jean Pouilloux. Bibliothèque de la faculté des lettres de Lyon, IV, Paris, Les Belles-Lettres, 1960, 195 p., 10 NF.

Il serait souhaitable que tous les étudiants de lettres classiques et d'histoire soient initiés au monde des inscriptions, source aujourd'hui essentielle à notre connaissance de la civilisation grecque. Les professeurs de lycée pourraient illustrer certains de leurs cours en faisant appel parfois à des documents épigraphiques. Grâce à Jean Pouilloux, les uns et les autres disposent désormais d'un excellent recueil qui les dispensera de recourir à des ouvrages étrangers ou à d'encombrantes publications où seuls les spécialistes sont à l'aise. Le choix qui nous est offert est suggestif par sa variété : 53 textes, des décrets de toute sorte (on lira avec intérêt par exemple un décret de Samos célébrant le dévouement d'un médecin et l'on pourrait en faire, à condition d'y ajouter quelques notes, une bonne version de seconde), voisinant avec d'importants textes diplomatiques (par exemple le décret constitutif de la seconde confédération maritime athénienne), des inventaires d'offrandes, des dédicaces, des inscriptions funéraires. Beaucoup de ces textes ne se rencontrent pas dans les recueils connus de Dittenberger ou de Tod, mais sont empruntés à des publications récentes ou d'accès difficile. En dehors de quelques échantillons de dorien et des actes d'affranchissement delphiques, le philologue aurait peut-être désiré une plus grande diversité dialectale. Mais il trouvera déjà dans ce choix ample matière à réflexion : un riche index des mots grecs lui permettra de replacer dans un contexte épigraphique des mots dont le sens sera ainsi précisé. Un index général renvoie aux textes qui illustrent tel ou tel détail de la vie publique ou privée (exemples de mots illustrés par de nombreux documents : *amende*, *archonte*, *atimie*, *blé*, etc.) On sera reconnaissant à l'auteur d'avoir donné de chaque texte cité une traduction précise qui le rend facilement utilisable. Le commentaire est rapide : il va à l'essentiel et ne justifie pas tous les détails; mais de brèves remarques ont parfois une grande portée historique et des indications bibliographiques sommaires renvoient à des études exhaustives où l'on trouvera tous les renseignements souhaitables. Nous pouvons donc remercier Jean Pouilloux de nous avoir donné à la fois un ouvrage de référence dont on tirera profit pour l'explication de nombreux textes, et un ouvrage de travail grâce auquel nos étudiants pourront s'initier à la lecture et au commentaire des textes épigraphiques.

Jean Defradas.

A travers les revues d'histoire littéraire

ABRÉVIATIONS

Au	*Aumla.*
Et	*Études.*
FR......	*French Review.*
FS	*French Studies.*
LM......	*Letterature Moderne.*
MF......	*Mercure de France.*
MLR	*Modern Language Review.*
RDM	*Revue des deux mondes.*
RHLF...	*Revue d'histoire littéraire de la France.*
RLC	*Revue de littérature comparée.*
RP......	*Revue de Paris.*
RR	*Romanic Review.*
RSH.....	*Revue des Sciences humaines.*
SC.......	*Stendhal Club.*
SF	*Studi Francesi.*
TM......	*Temps modernes.*

Balzac. — R. Maixner : *L'élément illyrien chez Balzac*, RLC, juillet-septembre 1960. (Balzac, évoquant l'Illyrie dans *La Rabouilleuse, Un Début dans la vie, Les Paysans*, aurait été documenté par un officier français, vraisemblablement le colonel Périolas.)

Barrès. — Pierre Aubery : *L'intelligence des Juifs chez Maurice Barrès*, RR, octobre 1960.

Baudelaire. — Claude Pichois : *Documents nouveaux sur Charles Baudelaire*, MF, février 1961. (Lettres de Poulet-Malassis à Félix Bracquemond touchant le frontispice des *Fleurs du Mal* et Baudelaire à Bruxelles.)

Chapelain. — G. Nicoletti : *L'italianisme de Chapelain*, SF, 1960, XI.

Charles d'Orléans. — S. Cigada : *Études sur Charles d'Orléans et François Villon*, SF, 1960, XI. (A propos du manuscrit BN fr. 25 458 : datation de quelques poèmes de Charles d'Orléans; poèmes de Villon autographes dans ce manuscrit.)

Chateaubriand. — André Billy : *Chateaubriand et Hortense Allart*, RDM, 15 novembre 1960.

— Les *Cahiers du Sud* (1960, nº 357) présentent des *Réflexions sur Chateaubriand* précédées d'un avant-propos de Julien Gracq et comprenant : Raymond Lebègue : *Chateaubriand révélateur de l'Amérique.* (La question de l'itinéraire précis de Chateaubriand est secondaire; l'essentiel, c'est le génie du paysagiste; pourquoi l'image de l'Amérique de Chateaubriand s'est-elle « gravée dans la mémoire des lecteurs ».). — Pierre Clarac : *Chateaubriand, Béranger et Hortense Allart.* — H. le Savoureux : *Chateaubriand amoureux.* (Lacunes de nos informations; légendes et préjugés; « la qualité de la passion chez Chateaubriand ».) — G. de Bertier de Sauvigny : *Chateaubriand diplomate et homme d'État.* — H. le Savoureux : *Le secret de Chateaubriand.* (Comment s'expliquent les contradictions de l'attitude politique de Chateaubriand.). — Raymond Jean : *Chateaubriand ou rien.* (« L'écrivain qui a ouvert la porte d'un avenir sans se mêler de cet avenir. »)

Diderot. — Roger Laufer : *Structure et signification du « Neveu de Rameau » de Diderot*, RSH, octobre-décembre 1960. (« L'unité des matériaux ». — « L'organisation de l'œuvre ». — « *Le Neveu de Rameau* représente la position philosophique la plus profonde de Diderot, mais une position réduite à l'interrogation et à l'incertitude. »)

— Roger Kempf : *Deux essais sur Diderot*, RSH, octobre-décembre 1960. (« La Présence et le corps chez Diderot ». — « Diderot père et fils. »)

— Michèle Duchet : *Diderot collaborateur de Raynal : à propos des fragments imprimés du fonds Vandeul*, RHLF, octobre-décembre 1960. (L'importance de la collaboration de Diderot à l'*Histoire* de l'abbé Raynal, ses différentes étapes; influence de cette collaboration sur la pensée de Diderot.)

— N. M. Leov : *La Religieuse.* 1760-1780, Au, novembre 1960. (Les différentes modifications du texte; leur signification.)

Hugo. — M. Riffaterre : *La poésie métaphysique de Victor Hugo*, RR, décembre 1960. (A propos de l'édition de *Dieu* par R. Journet et G. Robert.)

— Paul Savey-Casard : *L'évolution démocratique de Hugo*, RHLF, juillet-septembre 1960. (« Sa démocratie a pour âme la fraternité. Fraternité socialiste et fraternité chrétienne, le poète mêle étrangement ces deux idéaux. »)

— Georges HUARD : *Le Petit-Picpus des « Misérables » et les informatrices de Hugo : Mme Biard et Juliette Drouet*, RHLF, juillet-septembre 1960. (Indications détaillées sur les sources des chapitres consacrés au Petit-Picpus; révèle l'importance du rôle joué par Mme Biard dans l'information de Hugo.)

— Pierre ALBOUY : *Une œuvre de Hugo reconstituée*, RHLF, juillet-septembre 1960. (Reconstitue d'après le manuscrit une œuvre qui se présentait comme « une ample méditation sur Quatre-vingt-treize et le rôle de la violence dans l'histoire » et que Hugo a ensuite morcelée en huit fragments utilisés dans différents recueils.)

— P. ANGRAND : *Un centenaire « La Légende des siècles » devant la critique suisse et américaine*, RLC, octobre-décembre 1960. (Articles de 1859-1860.)

Mallarmé. — A. R. CHISHOLM : *Mallarmé's Edens*, II, Au, novembre 1960. (*Hérodiade, Igitur, Un coup de dés.*)

Marivaux. — Voir **Molière.**

Martin du Gard. — L. S. ROUDIEZ : *Situation de Roger Martin du Gard*, FR, octobre 1960. (Examine quelques jugements récents sur Martin du Gard.)

Molière. — P.H. NURSE : *Molière précurseur de Marivaux*, RSH, octobre-décembre 1960. (La préciosité dans *La Princesse d'Élide* annonce le thème cher à Marivaux de la « Surprise de l'amour. »)

Montaigne. — D. M. FRAME : *Lumière nouvelle sur le voyage de Montaigne à Paris en* 1588, RR, octobre 1960.

— Henri BUSSON : *Montaigne et son cousin*, RHLF, octobre-décembre 1960. (Le Père del Rio, jésuite, cousin de Montaigne.)

Montesquieu. — P. MAHMOUD : *Les Persans de Montesquieu*, FR, octobre 1960. (Montesquieu connaît fort mal l'Iran, mais, malgré ses erreurs, parvient à créer « avec des données insuffisantes l'illusion d'un Iran authentique. »)

Montherlant. — *La Table Ronde* a consacré entièrement à Montherlant son numéro de novembre 1960.

Nerval. — M. L. BELLELI : *L'Italie de Nerval*, RLC, juillet-septembre 1960. (A quelles tendances intimes du poète correspondent ses visions de l'Italie.)

Pascal. — Henri GOUHIER : *Pascal et la signature du formulaire en* 1661 (*II. Le sens du conflit*), SF, 1960, XI.

Prévost. — C. E. ENGEL : *L'Abbé Prévost romancier baroque*, RSH, octobre-décembre 1960. (Songes; hantise de la mort; psychologie trouble; décoration et machinerie. Sources littéraires; explication biographique.)

Rabelais. — A. J. KRAILSHEIMER : *La signification de la légende de Pan dans la pensée de Rabelais*, MLR, janvier 1961. (Ce qu'il y a de systématique dans la pensée de Rabelais; importance des sources scolastiques.)

Rimbaud. — V. P. UNDERWOOD : *Reflets anglais dans l'œuvre de Rimbaud*, RLC, octobre-décembre 1960. (Éclaire un certain nombre de détails obscurs en les rapprochant d'expériences précises de Rimbaud en Angleterre.)

Rousseau. — Georges POULET : *Expansion et concentration chez Rousseau*, TM, février 1961.

Sainte-Beuve. — M. G. SALVATORES : *Les « Portraits de femmes » de Sainte-Beuve*, LM, mai-juin 1960.

— André BILLY : *La Femme qui a aimé Sainte-Beuve*, RP, janvier 1961. (Hortense Allart.)

Mme de Staël. — F. J. CROWLEY : *Mme de Staël et les Pastoret*, FS, juillet 1960. (Avec seize lettres de Mme de Staël de 1797 à 1803.)

Stendhal. — R. N. COE : *Stendhal et les quatre cantatrices françaises*, SC, 15 octobre 1960. (« Malgré toutes les apparences, le goût musical de Stendhal est celui, non d'un Italien, mais d'un Français italianisant de son époque. »)

— A. D'AVINO et L. SOLAROLI : *Stendhal et le marquis Berio*, SC, 15 octobre 1960. (Pourquoi il est « probable » que Stendhal a dit la vérité quand il a affirmé avoir vu chez le marquis Berio un manuscrit de Laclos.)

Supervielle. — *La Nouvelle Revue française* a consacré entièrement à Supervielle son numéro d'octobre 1960.

— A. BLANCHET : *Supervielle poète de l'espace*, Et, novembre 1960.

Tristan l'Hermite. — C. K. ABRAHAM : *Un poète de la nature au XVIIe siècle : Tristan l'Hermite*, FR, octobre 1960.

Valéry. — Judith ROBINSON : *Le Langage, la Physique et les mathématiques dans les « Cahiers » de Valéry*, MLR, octobre 1960.

— H. A. GRUBBS : *Valéry et l'empereur Tibère*, FS, juillet 1960. (Projet d'une tragédie sur Tibère. Allusions à Tibère dans les *Cahiers.*)

— G. S. BURNE : *An approach to Valéry's Leonardo*, FR, octobre 1960. (Quelques-uns des mots-clefs qui donnent accès à la pensée de Valéry sur Léonard.)

Villon. — Voir **Charles d'Orléans.**

Voltaire. — J. H. BROOME : *Voltaire et Fougeret de Monbron*, MLR, octobre 1960. (Rapprochements entre *Candide* et différentes œuvres de Fougeret.)

Divers. — J. H. MATTHEWS : *Les choses dans le roman naturaliste*, FS, juillet 1960. (En particulier chez Maupassant, Zola, Huysmans.)

Jacques ROBICHEZ.

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

L'enseignement du latin dans les classes du premier cycle

J'ai été frappé par l'extrême attention que manifestent les professeurs, chaque fois qu'on s'adresse à eux pour leur parler de pédagogie; c'est avec un intérêt très vif, je dirais presque passionné, qu'ils écoutent nos propos. Jeunes et moins jeunes, en immense majorité ardents et désireux de toujours mieux guider leurs élèves, se posent d'incessants problèmes, s'efforcent de les résoudre et sont à l'affût des conseils qui peuvent leur être donnés. Voilà ce qui, sans nous trop surprendre, nous ravit, car un métier, ainsi animé par la foi, est enrichissant, une action, ainsi dirigée, est efficace.

Des instructions officielles récentes ont exposé un certain nombre de recommandations, qui doivent, selon les vœux de l'Inspection générale des Lettres, rendre plus vivant encore l'enseignement du latin, en particulier dans les classes si importantes du premier cycle, où l'on établit les fondations des connaissances. Qu'il me soit permis de commenter ici l'essentiel de ces instructions et, tout en dégageant leur esprit, d'insister sur l'opportunité de certains conseils.

La bonne volonté et le désir de renouvellement n'empêchent pas que trop souvent encore nos jeunes professeurs demeurent enlisés dans des méthodes routinières. Nous voulons désormais les voir choisir des chemins nouveaux, qui ne les mèneront point vers l'aventure, mais qui leur permettront de donner à leur enseignement plus de vigueur et d'efficacité.

Qu'ils n'aillent pas croire, surtout, que la latin vivant peut être enseigné selon les méthodes chères aux professeurs de langues vivantes ! A la recherche d'une utilité immédiate se substituent chez nous une lente imprégnation, un long travail formateur, dont les bienfaits ne sont pas dès l'abord éclatants. Cet enseignement réclame des méthodes originales, qui présentent, ici comme ailleurs, des qualités de souplesse et de vie.

La gymnastique impromptue double, par exemple, la valeur d'une leçon de grammaire latine, qui ne devrait jamais être récitée sur un ton monotone par un ou deux élèves devant une classe à demi passive. Passage incessant du latin au français et du français au latin, d'une personne ou d'un cas à un autre, du singulier au pluriel et du pluriel au singulier, emploi des mots dans de courtes phrases improvisées, interrogations vives s'adressant à toute une série d'élèves sans cesse en éveil, partage de la classe en deux camps rivaux... : il est bien des procédés encore pour animer une pareille leçon. Lorsqu'il s'agit d'une règle de syntaxe, n'oublions pas l'importance de l'exemple, qui répété, assimilé, doit jaillir désormais au moment opportun.

Une place toujours plus grande doit être faite à l'acquisition méthodique du vocabulaire dans les classes de latin. Sans doute, les livres d'exercices contiennent des listes de mots, auxquelles les professeurs renvoient trop peu souvent. Le choix des mots est parfois discutable (mots rares, que l'enfant ne rencontrera pour ainsi dire jamais et dont la mémoire s'encombre sans profit), mais les exercices oraux ou écrits ont le mérite d'en proposer immédiatement l'emploi. Mieux vaudrait, bien sûr, l'étude systématique de mots choisis selon leur fréquence et selon le besoin, dans une série de fascicules progressifs. Mais pour que les mots de chaque leçon fussent aussitôt employés, il conviendrait que les maîtres eussent l'idée d'ajouter, soit oralement, soit par écrit, quelques phrases nouvelles aux exercices que proposent les manuels. Une pareille étude n'exclut nullement la leçon hebdomadaire, où l'on récite par cœur, en montrant qu'on l'a bien compris, le texte de la dernière version.

Les dialogues en latin, qu'il faut multiplier, mettront encore à profit l'acquisition de ce voca-

bulaire. Chaque classe pourrait se terminer fort bien par quelques minutes de conversation latine; mais on y aurait surtout recours, avec plus d'insistance, après un exercice de traduction cursive, où seraient révélés certains aspects de la civilisation romaine. On partirait ainsi d'un texte concret, pour poser sur lui des questions en latin et solliciter de même les réponses. Les quelques classes où j'ai assisté à cette gymnastique ont été des réussites : quelle ardeur chez les enfants et quel profit ! Mieux que de toute autre manière ne montre-t-on pas ainsi que le latin est accessible et vivant, qu'il n'est pas un langage énigmatique, semé d'insurmontables obstacles, un langage qu'une analyse implacable transforme trop souvent en cadavre?

Les excès de l'analyse... Que l'on nous entende bien ! Nous jugeons l'analyse indispensable à la compréhension et à la traduction d'une phrase latine, mais cette analyse doit être maniée avec mesure et souplesse. Dès que la phrase devient un peu complexe, doit-on obliger l'élève à analyser un par un tous les mots, avant de la traduire? Assurément non. Faire dire, par exemple, que tel nom de la seconde déclinaison est à l'ablatif et non au datif, exiger encore que l'on précise le sens exact de cet ablatif, c'est déjà dégager un rapport, après l'avoir saisi. Une fois que l'enfant a su distinguer la structure d'ensemble de la phrase, grâce aux verbes, aux conjonctions de subordination et de coordination, quand il a mis le doigt sur le verbe principal, demandons-lui de revenir au début de la phrase et, par groupes de mots, de traduire son texte, en allant du connu vers l'inconnu, l'esprit toujours en alerte et ouvert aux possibilités offertes.

Il convient donc de proscrire absolument ces analyses écrites en colonnes horizontales ou verticales, où chaque mot est analysé et traduit (souvent dans l'ordre du latin !), comme si la compréhension d'une phrase réclamait cette juxtaposition, ce pointillage, alors qu'elle est la découverte d'un flux vivant, d'un mouvement de pensée. Une préparation sur cahier illustrant une leçon de grammaire et de vocabulaire ne devrait, à notre avis, en Sixième et pendant les premiers mois de la Cinquième, qu'exiger la mise au net des phrases traduites en classe oralement. Les phrases détachées sont parfois sibyllines, surtout quand elles sont abstraites. Traduisons-les ensemble, tout en les éclairant et ne demandons jamais aux enfants de résoudre seuls des énigmes.

Les devoirs sur copie devraient, le plus vite possible, proposer la traduction de petits textes suivis. La méthode la meilleure est leur correction le jour même où ils sont remis. L'élève, dans l'interligne, corrige lui-même au crayon rouge ses fautes; le maître recueille et vérifie chez lui le double travail, en donnant deux notes, l'une sur le contenu du devoir, l'autre sur l'effort d'attention déployé pendant la correction. Chaque version devrait être suivie d'un court exercice de thème écrit, si possible d'imitation. Nos professeurs ont souvent un goût particulier pour le thème, de telle sorte qu'il leur arrive de donner, comme devoirs, deux thèmes pour une version. Le thème est nécessaire, bien entendu, mais il ne doit pas se substituer à la version : il doit être donné avec elle. J'ajoute, à propos des devoirs sur copie, qu'ils ne devraient jamais renfermer des difficultés nouvelles : tout ce qu'ils contiennent a besoin d'être à l'avance expliqué et appris. Le devoir est une revision, un retour sur ce qui vient d'être enseigné pendant une semaine, le test enfin d'une acquisition qui se veut solide.

Mais tout en développant une idée valable dès la Cinquième et à plus forte raison en Quatrième, dépassons le stade des classes du premier cycle : je pose ici le délicat problème des préparations de textes suivis. En face de telle ou telle page de César, que faut-il imposer aux enfants? Le relevé et le sens des mots inconnus? Mais d'ordinaire le travail se limite à la recherche souvent hésitante de certains mots, avec la notation de leurs sens divers. S'il n'y a pas de choix, s'il n'y a pas un effort de compréhension, n'est-ce pas du temps à peu près perdu? Qu'on laisse au moins l'élève libre de traduire ce qu'il veut ou ce qu'il peut, dans les limites raisonnables d'une heure de travail. Qu'on vérifie le plus possible sa traduction, en exigeant la correction absolue du français. Mais la meilleure méthode, celle que je verrais avec plaisir le plus souvent employée, au moins en face de textes un peu délicats, est la traduction improvisée, en classe, d'une page de latin, suivie de la mise au net sur cahier, en étude ou à la maison. N'est-ce pas une heureuse façon de faire acquérir de bonnes habitudes, que de diriger discrètement la recherche, cerner et résoudre en commun les difficultés, arriver sans un trop pénible effort à une compréhension et une traduction nettes?

Je ne saurais être suspecté, il me semble, d'attaquer ou de vouloir réduire l'enseignement de la grammaire. Mais devant un texte je suis hostile, résolument, à l'usage abusif de la grammaire latine, chaque fois qu'il est inutile à l'appréhension du sens. Une phrase, une page d'un auteur latin ne doivent pas, dans nos classes, devenir l'objet de pures remarques grammaticales. Écartons sans hésiter toutes celles qui se révèlent gratuites, pour nous intéresser au contenu de la page, aux faits, à la pensée de l'écrivain, et donnons le sentiment d'une continuité et d'une harmonie. C'est pourquoi nous demandons qu'on pense toujours à la reprise d'une traduction d'ensemble et à la lecture expressive, dans la prononciation restituée, d'un texte latin élucidé et apprécié. Ce que nous devons poursuivre, c'est la découverte d'une pensée qui s'exprime dans une langue aux constructions rigoureuses et de la valeur de cette pensée, avec celle de la beauté artistique des textes que nous traduisons. Il appartient aux professeurs de faire à nouveau jaillir des pages qu'ils étudient toute la vie qu'elles ne cessent de contenir. Voilà du latin vivant !

Si je me suis permis de multiplier ces conseils, selon l'esprit des Instructions parues naguère au *Bulletin officiel*, c'est qu'ils se fondent sur bien des méditations, sur de nombreuses discussions et sur une longue expérience. Puissent-ils répondre à quelques-unes des questions que nos jeunes professeurs se posent et les aider dans une tâche de rénovation nécessaire, à laquelle, j'en suis sûr, ils mettront tout leur cœur !

J. ALLARD.

Explication d'une page de Montaigne

(*Essais* I, XXXIX, texte de 1580).

Détachée de l'ouvrage auquel elle appartient, une page, même si elle semble offrir un sens complet, risque d'être comprise tout de travers. On a beau l'étudier à la loupe en toutes ses parties : si l'on n'épouse pas le mouvement de pensée qui lui a donné naissance, on ne peut distinguer l'essentiel de l'accessoire; les plans sont confondus; les perspectives, faussées. Avec Montaigne surtout, cette précaution est nécessaire : pour saisir les thèmes qui s'entrecroisent dans chaque paragraphe d'un « essai », il faut les avoir d'abord distingués et suivis à travers l'essai tout entier.

La page que nous nous proposons d'expliquer, appartient au chapitre *De la solitude*. Si on le lit dans le texte de 1580, ce chapitre éclaire un moment important de la vie de Montaigne. Les citations et souvenirs de Sénèque qui y abondent, ainsi que la place qu'il occupe dans l'ouvrage, ont fait penser que sa composition, ou du moins sa rédaction première, remontait aux environs de 1572 (1). Ces raisons externes ne font que confirmer l'impression qui se dégage avec évidence d'une lecture attentive. Tout en semblant parler de la vie solitaire en général, Montaigne ne pense qu'à lui-même et à la résolution qu'il vient de prendre, de se fixer en son château pour consacrer « ces douces retraites à sa liberté, à sa tranquillité et à ses loisirs » (2). Dès la première phrase, il indique clairement qu'il n'entend pas comparer dans l'abstrait, comme tant d'autres l'ont fait avant lui, « la vie solitaire à l'active ». Pour lui, son choix est fait. Mais, jusque dans sa retraite, que d'ennemis de sa liberté et de son repos ! « Il n'y a guère moins de tourment au gouvernement d'une famille qu'en un État entier » (3). « Or, puisque nous entreprenons de vivre seuls... ». Le *nous*, dans tout ce développement, n'est que le masque du *je*. Qui en douterait, serait bien empêché d'expliquer les phrases qui suivent : « Or, c'est assez vécu pour autrui; vivons pour nous au moins ce bout de vie (4)... Puisque Dieu nous donne loisir de disposer de notre délogement, préparons-nous-y, plions bagage... » Ces impératifs ne peuvent s'adresser qu'à des lecteurs qui, ayant l'âge de Montaigne, auraient pris la même décision que lui. Ils s'adressent donc d'abord à Montaigne lui-même.

Le programme qu'il se trace est simple en apparence : pour se préparer à la mort, il se détachera à l'avance de tout ce dont elle doit bientôt le séparer. Mais il n'est pas l'homme des solutions extrêmes. Il ne se sent pas plus de penchant pour la mortification chrétienne que pour la rigueur stoïcienne. En l'une comme en l'autre, il soupçonne un calcul : calcul intéressé chez le dévot (« pour, par le tourment

---

(1) Cf. édit. « municipale », tome IV, p. 120. « Rien ne prouve d'ailleurs, précise Villey, que l'essai n'a pas subi dans la suite [entendez : entre 1572 et 1580] de notables additions ».

(2) « *Istas sedes et dulces latebras avitasque libertati suae tranquillitatique et otio consecravit* » (Inscription datée du 28 février 1571 et peinte, dans la tour de Montaigne, au mur du « cabinet poli » attenant à la librairie). Les traductions que donnent de cette inscription Bonnefon, Armaingaud, Thibaudet, etc. ne semblent pas satisfaisantes. A nous en tenir au texte, d'ailleurs peu sûr, adopté par eux, il est évident que *exigat* dépend de *ubi* et a pour complément *quantillum... spatii :* « Montaigne s'est retiré dans le sein des doctes Vierges pour y passer le temps qui lui restera à vivre, si du moins les destins le permettent ». Quant à l'accusatif *sedes*, il se rattache à *consecravit*, tout comme *latebras*. — Notons que, dans l'inscription, Montaigne ne parle que de sa liberté, de sa tranquillité, de son repos et des Muses. De même, dans notre essai, il envisage une vraie retraite, sans autre compagnie que son entourage immédiat, dont il se rendra d'ailleurs aussi indépendant que possible. Or, dès 1574, à la requête du duc de Montpensier, il se laissera à nouveau engager dans la vie active. Notre essai paraît antérieur à cette date.

(3) Le mot *famille* est pris ici dans un sens très large; mais il est question à plusieurs reprises des enfants dans notre essai. Marié depuis 1565, Montaigne ne fit l'épreuve des joies et des douleurs de la paternité qu'à l'époque où il semble avoir écrit ce chapitre *De la solitude :* son premier enfant, une fille qui devait mourir à deux mois, naquit en 1570. Il eut ensuite Léonor (28 octobre 1571), puis, entre 1573 et 1583, quatre autres filles qui, elles, ne survivront pas.

(4) « Ce bout de vie » semble traduire un passage de l'inscription citée plus haut : « *quantillum id tamen superabit decursi multa jam parte spatii* ».

de cette vie, en acquérir la béatitude d'une autre »), calcul inspiré par la peur chez le philosophe (« pour, s'étant logés en la plus basse marche, se mettre en sûreté de nouvelle chute »). Au détachement absolu, héroïque ou trop adroit, il préfèrera de prudents compromis. Il se prêtera, sans se donner, à l'amitié, au « ménage », aux exercices, à la lecture. Tout plaisir est tyrannique; il goûtera pourtant, « avec modération », ceux que la vie lui garde encore. A la gloire seule il fermera obstinément l'oreille, peut-être parce que, de toutes les sirènes de sa solitude, est-ce contre elle que son cœur est le moins défendu.

Quelques remarques se dégagent d'elles-mêmes de ce résumé trop sommaire. On dit, et non sans apparence, que les « essais » de la première période sont les moins personnels. Or, celui-ci, qui remonte peut-être à 1571, n'est qu'une longue confidence. Le problème que Montaigne étudie devant nous, est précisément celui qu'il doit résoudre pour son compte; à une heure décisive de sa vie, il nous livre ses plus intimes pensées.

Celui qui raillera la superbe de notre raison, se flatte ici de « former » sa vie « aux règles de la raison », de « l'ordonner et ranger par préméditation et discours ». Il perdra cette assurance; jamais pourtant il n'admettra que l'inconstance universelle soit une excuse au dérèglement, et il s'appliquera, jusqu'au dernier jour, à mettre de l'ordre dans sa pensée et sa conduite.

Enfin, la première période de la composition des *Essais* a été parfois appelée « stoïcienne ». Mais dans notre chapitre, Montaigne se refuse à imiter la « vertu excessive » de ceux qui se flattent d'avoir « l'âme forte et vigoureuse ». Les préceptes qu'il entend suivre, il les fixera lui-même, sans les emprunter à aucune école. Ils doivent, en effet, être adaptés exactement à sa nature et à son âge (1). L'éloge du pauvre qui mendie à sa porte, annonce le couplet antistoïcien du livre III sur la sagesse des paysans. Sans doute, puise-t-il dans Sénèque anecdotes et sentences; mais la leçon sur laquelle s'achève l'essai, est présentée sous le patronage commun de Sénèque et d'Épicure : éclectisme bien significatif ! Les mots d'« aise » et de « plaisir » ici reviennent sans cesse. « La gaieté et la santé » sont « nos meilleures pièces ». A une époque où le projet des *Essais* est à peine formé, Montaigne pense déjà que l'homme n'a pas tant le droit que le devoir d'être heureux.

***

Il n'y aura pour nous de « vraie solitude » que si nous ne dépendons plus de la fortune, si notre contentement n'est pas « asservi à la puissance d'autrui » et si nous savons « prendre notre ordinaire entretien de nous à nous-mêmes ». Montaigne décrit ce dédoublement de l'âme avec une précision qui atteste déjà une riche expérience de la vie intérieure : « Nous avons une âme contournable en soi-même; elle se peut faire compagnie; elle a de quoi assaillir et de quoi défendre, de quoi recevoir et de quoi donner ». Ici commence notre extrait.

En nos actions accoutumées, de mille il n'en est pas une qui nous regarde. Celui que tu vois grimpant contremont les ruines de ce mur, furieux et hors de soi, en butte de tant de harquebouzades, et cet autre, tout cicatricé, transi et pâle de faim, délibéré de crever plutôt que de lui ouvrir la porte, penses-tu qu'ils y soient pour eux? Pour tel, à l'aventure, qu'ils ne virent oncques, et qui ne se donne nulle peine de leur fait, plongé cependant en l'oisiveté et aux délices. Cestui-ci, tout pituiteux, chassieux et crasseux, que tu vois sortir après minuit d'un étude, penses-tu qu'il cherche parmi les livres comme il se rendra plus homme de bien, plus content et plus sage? Nulles nouvelles. Il y mourra, ou il apprendra à la postérité la mesure des vers de Plaute et la vraie orthographie d'un mot latin. Qui ne contrechange volontiers la santé, le repos et la vie à la réputation et à la gloire, la plus inutile, vaine et fausse monnaie qui soit en notre usage? Notre mort ne nous faisait pas assez de peur; chargeons-nous encore de celle de nos femmes, de nos enfants et de nos gens. Nos affaires ne nous donnaient pas assez de peine; prenons encore à nous tourmenter et rompre la tête de ceux de nos voisins et amis.

Vah! quemquamne hominem in animum instituere, aut
parare, quod sit carius quam ipse est sibi?

Or, c'est assez vécu pour autrui, vivons pour nous au moins ce bout de vie. Ramenons à nous et à notre vrai profit nos cogitations et nos intentions. Ce n'est pas une légère partie que de faire sûrement sa retraite; elle nous empêche assez, sans y mêler d'autres entreprises. Puisque Dieu nous donne loisir de disposer de notre délogement, préparons-nous-y, plions bagage, prenons de bonne heure congé de la compagnie, dépêtrons-nous de ces violentes prises qui nous engagent ailleurs et éloignent de nous. Il faut dénouer ces obligations si fortes, et meshuy aimer ceci et cela, mais n'épouser rien que soi. C'est-à-dire : le reste soit à nous, mais non pas joint et collé en façon qu'on ne le puisse déprendre sans nous écorcher et arracher ensemble quelque pièce du nôtre. La plus grande chose du monde, c'est de savoir être à soi.

***

(1) C'est bien dans le texte de 1580, et non dans les marges de l'exemplaire de Bordeaux, que se trouvent ces lignes sur les « commodités corporelles » encore permises à la vieillesse : « Il faut retenir à tout nos dents et nos griffes l'usage des plaisirs de la vie que nos ans nous arrachent des poings les uns après les autres, et les allonger de toute notre puissance. »

LES VARIANTES

Nous venons de reproduire le texte de 1580, sauf en un point où il est manifestement fautif : à la ligne 4 il donne : « tel aventure », version absurde, rectifiée dès 1582 et dans toutes les éditions suivantes.

Une seule correction en 1588 : « aucune peine » à la ligne 4, au lieu de « nulle peine ». On trouvera dans le *Lexique* de l'édition « municipale » beaucoup d'autres exemples de la même correction.

Sur l'exemplaire de Bordeaux enfin, deux changements et une addition. A la ligne 8, la forme correcte « orthographie » est remplacée par « orthographe » qui, à la fin du siècle, commence à s'imposer. — Ligne 16, « à notre vrai profit » est corrigé en « à notre aise » et « nos cogitations » en « nos pensées ». Il n'est pas sûr que Montaigne ait renoncé au mot « cogitations » parce qu'il le jugeait pédant et scolastique; ce mot revient souvent dans les additions de l'exemplaire de Bordeaux. Peut-être une raison d'euphonie a-t-elle joué ici. Quant au mot « aise », très cher à Montaigne à la fin de sa vie, il l'avait déjà employé dès 1580 à la deuxième page de cet essai; mais il lui plaît de le répéter : le contentement de soi, le bonheur sont à ses yeux le meilleur « profit » de l'âme, le signe le plus sûr de son équilibre et de sa sagesse. — L'addition est du plus grand intérêt. Elle vient s'insérer aussitôt après la citation de Térence : « La solitude me semble avoir plus d'apparence et [de] raison à ceux qui ont donné au monde leur âge plus actif et fleurissant, suivant l'exemple de Thalès. C'est assez vécu... » (*Or* a été supprimé). Sans doute, Montaigne, grand lecteur de Diogène Laërce dans sa vieillesse, s'inspire-t-il ici de lui. On lit, en effet, dans la traduction latine, au début de la *Vie de Thalès* : « *Post reipublicae negotia sese ad contemplandam rerum naturam transtulit* ». Mais l'addition semble marquer aussi un retour de Montaigne sur lui-même. Au seuil de la soixantaine, relisant les pages où, près de vingt ans auparavant, il faisait vœu de solitude, il doit convenir qu'il n'a pas tenu son engagement. Jamais sa vie n'a été moins retirée, plus mêlée à la politique et à la diplomatie de son temps, qu'après 1574 et surtout entre 1580 et 1588. Au fond, il ne semble pas se repentir de s'être à nouveau donné au monde, après avoir fait serment de le fuir. On dirait que la « vie active » ne lui apparaît plus en soi préférable à la « solitaire », ni d'une essence plus noble. A chacune son temps. Il avait cru autrefois souhaiter la solitude; peut-être maintenant ne lui semble-t-elle plus qu'un pis-aller.

***

COMMENTAIRE DE DÉTAIL

L. 1. — *En nos actions accoutumées :* les actions des hommes en général. Montaigne ne distingue pas ici vie active et solitude; les deux soldats dont il va parler mènent évidemment une vie active, mais l'érudit dont il est ensuite question, semble vivre dans la retraite de son « étude ».

— *qui nous regarde :* qui ait pour objet notre « vrai profit », qui tende à nous rendre « plus contents et plus sages ».

— *Celui que tu vois.* De fait, Montaigne va mettre les deux soldats sous nos yeux. Il les emprunte à la vie de son temps, à ces guerres civiles dont il ne laisse jamais passer l'occasion de dénoncer la vanité et la malfaisance. — L'impression de réalité est encore accrue par le tour direct de la phrase : Montaigne s'adresse à son lecteur comme à un interlocuteur présent. — Il s'agit du siège d'une place. Voici d'abord l'assaillant.

L. 2. — *contremont.* Mot fréquent chez Montaigne qui en fait tantôt un adverbe, tantôt, comme ici, une préposition : vers le haut de..., sur... L'assaillant escalade la partie du rempart que l'artillerie ou les machines de siège ont abattue, « ruinée ». C'est le moment décisif de l'assaut.

— *furieux.* Au sens latin : égaré, emporté par une colère proche de la démence. « Furieux et hors de soi » s'opposent exactement à la définition que Montaigne donnera de la sagesse : « savoir être à soi ». — Le réfléchi *soi* s'emploiera encore dans la langue classique pour représenter un sujet déterminé.

— *en butte de.* La « butte » est l'éminence de terre sur laquelle on place la cible pour s'exercer au tir. « En butte de » signifie donc : placé comme une cible, exposé aux coups.

— *harquebouzades* (1588 : *harquebusades*). Il s'agit sans doute ici non de l'arquebuse portative, mais de l'arquebuse de croc, arme de rempart, fixée sur un fort étrier de fer, et beaucoup plus lourde. Les assiégés, de leurs abris, concentrent leur tir sur les assaillants, dès que ceux-ci apparaissent.

— *cet autre :* l'assiégé.

L. 3. — *cicatricé.* Commentant le vers 71 de l'ép. IV de Boileau, Brossette distingue *cicatrisé* (« se dit d'une plaie qui commence à se fermer ») et *cicatricé* (« couvert de cicatrices, recousu en divers endroits »). Le siège a été long : les assiégés ont déjà reçu de nombreuses blessures.

— *transi.* « Transir », c'est, au propre, trépasser. Dès le xve siècle, *transi* signifie d'ordinaire : demi-mort de froid. Mais Montaigne prend souvent le mot dans un sens plus général. Ici, il semble que *de faim* dépende de *transi*, comme de *pâle*.

— *pâle.* Après le mot *transi*, à demi abstrait, voici une note concrète. Celui-ci aussi, on le voit.

— *délibéré de* ou *à :* fréquent chez Montaigne au sens de : décidé à, résolu à. — L'asyndète marque, comme en latin, une opposition forte. Tout épuisé qu'il soit, cet assiégé n'en est pas moins décidé...

— *crever.* Ce verbe ne s'applique guère aux hommes que lorsque le corps, gonflé au propre ou au figuré, semble devoir éclater (crever de mangeaille, crever d'orgueil). Rien de tel ici. *Crever* est donc employé, volontairement, comme s'il s'agissait d'une bête. Emploi familier, rare au XVIe siècle, il me semble, et d'une grande énergie.

— *lui ouvrir la porte :* livrer la place à l'assaillant (allusion peut-être à la remise des clefs).

L. 4. — *qu'ils y soient :* qu'ils soient l'un et l'autre dans cette fureur et dans ce danger. Tour vigoureux de la langue parlée.

— *pour eux :* à la fois pour leur « vrai profit » (leur amendement moral) et pour leur « aise » (leur bonheur).

— *Pour tel.* Encore ici opposition forte marquée par l'asyndète.

— *à l'aventure* (= peut-être) semble porter non sur *tel*, mais sur la relative qui suit (que peut-être ils n'ont jamais vu).

— *qui ne se donne...* : qui ne s'inquiète en rien de ce qui les concerne. — L'indignation de Montaigne, à demi contenue jusqu'ici, éclate à la fin de cette phrase. D'où une certaine exagération dans le ton (*plongé, délices*).

L. 5. — *Cestui-ci :* Sénèque avait déjà dénoncé la vanité des *artes liberales*, des études qui ne tendent qu'à satisfaire la curiosité de l'esprit et ne rendent pas meilleurs ceux qui s'y adonnent (cf., par exemple, *De brevitate vitae*, ch. XIII). Ce thème s'accorde aussi à quelques-unes des tendances profondes de Montaigne, en particulier à son mépris de gentilhomme pour les *savantas*. Mais le pédant de Sénèque n'était qu'un maniaque de l'érudition. Celui de Montaigne, comme les soldats qu'il vient de silhouetter, est l'esclave de l'opinion d'autrui : il sacrifie son bonheur et son « vrai profit » à la recherche de la gloire, — d'une gloire dérisoire. C'est par ce biais que la critique du pédant se rattache à l'idée générale du passage. — Montaigne, enfin, a cédé au plaisir de faire un portrait. Celui des soldats était d'un réalisme sobre et dramatique. Ici l'extérieur ridicule du personnage est emprunté à la tradition bernesque.

— *pituiteux, chassieux :* à cause de la vie malsaine qu'il mène, enfermé dans son « étude ». De même, le pédant de Régnier (sat. X), imité de Caporali, aura un « teint jaune, enfumé, de couleur de malade..., des yeux bordés de rouge », une bouche qui « bave ».

— *crasseux.* Caporali et Régnier ne tarissent pas sur la saleté de la robe de leur pédant.

L. 6. — *que tu vois :* cf. L. 1.

— *d'un étude.* Le mot est masculin, en général, au XVIe siècle et au début du XVIIe. Dans son commentaire de Desportes, Malherbe distinguera « étude pour un lieu où l'on étudie », qui est féminin, et « étude pour travail d'étudier », qui est masculin. Ici, le mot est masculin avec le premier sens. Pour ce sens, cf. l'expression scolaire : « travail à faire en étude ».

— *comme :* comment.

L. 7. — *content :* satisfait, exempt de désirs, jouissant de la paix de l'âme.

— *Nulles nouvelles* équivaut à : ils ne se soucient point de cela, ils ne s'en informent point. Expression très fréquente chez Montaigne. Cf. I, XX : « Ils vont, ils viennent, ils trottent, ils dansent; de mort, nulles nouvelles ».

— *Il y mourra :* il se tuera dans ses vaines recherches... Entendez : seule la mort pourra l'empêcher d'apprendre...

— *Il apprendra à la postérité... la mesure des vers de Plaute :* chute piteuse après une annonce emphatique. — Cf. I, XXVI : « ...Ceux qui cherchent si le futur du verbe βάλλω a double λ, ou qui cherchent la dérivation des comparatifs χεῖρον et βέλτιον... ». Exemples analogues dans Sénèque (*De brevitate vitae*, XIII). — Ce mépris de toutes recherches érudites s'accorde assez mal avec le goût si vif de Montaigne pour les livres des anciens. Même à qui ne les lit que pour son plaisir ou son profit moral, il n'est pas inutile que celui qui les a publiés ait respecté l'orthographe des mots et la mesure des vers.

L. 8. — *contrechange à :* échange contre, pour.

L. 9. — *le repos :* le loisir fécond (*otium*), bien différent de l'« oisiveté ennuyeuse » dont Montaigne parle plus haut.

— *et la vie :* et même la vie.

— *monnaie :* ce qui nous paie de nos peines (ce mot est souvent employé au figuré par Montaigne). — Noter l'abondance des adjectifs, la violence du ton. Montaigne, en qui commence à se préciser le dessein d'écrire, semble se mettre lui-même en garde contre la tentation de la gloire (cf., à la fin de l'essai, le couplet contre Cicéron et Pline).

L. 10. — *Notre mort.* Si le bien suprême est la paix de l'âme, y renoncer pour sa propre gloire n'est pas moins absurde que d'y renoncer pour la gloire d'un autre : le soldat et le pédant sont donc également fous. Mais pourquoi aller chercher si loin des exemples? Montaigne pense à lui, dans son château, parmi les siens. Il perdrait tout le bénéfice de sa retraite, s'il ne s'affranchissait des tracas et de la peur.

— *assez de peur :* peur déjà elle-même bien déraisonnable, et dont Montaigne veut se délivrer en relâchant tous les liens qui l'unissent à la vie.

L. 11. — *de celle :* de la mort (entendez : de la peur de la mort...).

— *nos femmes :* pluriel assez remarquable. Montaigne s'applique à donner un tour général à des réflexions

qu'il fait d'abord pour lui-même. — Il n'entend pas renoncer aux affections naturelles (voir la suite), mais seulement « dénouer ces obligations si fortes » qui troublent l'âme pendant la vie et la rendent lâche devant la mort. Il reste bien en deça du détachement philosophique ou de celui de certains dévots qui prenaient à la lettre le verset XIV, 26 de saint Luc.

L. 12. — *prenons à :* mettons-nous à..., entreprenons de... Exemples nombreux dans les *Essais :* « Ce peuple prit à se mutiner » (III, IV).

— *ceux.* Le mot *affaire* (« à faire ») est encore souvent masculin (ou plutôt neutre) au XVIe siècle.

L. 13-14. — Citation de Térence (*Adelphes* I, I, 13) : « Misère ! qu'un homme loge en son cœur et se donne un objet d'affection auquel il tienne plus qu'à lui-même ».

L. 15. — *ce bout de vie :* voir ci-dessus, note 4.

L. 16. — *Nos cogitations et nos intentions :* nos pensées et nos désirs.

— *partie :* rôle, entreprise (cf. L. 17 : « sans y mêler d'autres entreprises »).

— *sûrement :* en prenant toutes les précautions nécessaires pour que rien ne vienne troubler cette retraite.

L. 17. — *Elle nous empêche assez :* cette « partie » est assez absorbante, nous donne assez de mal.

— *sans y mêler.* Le sujet de l'infinitif (*nous*) n'est pas celui de la principale : cette liberté de construction sera encore habituelle à la langue classique. Mais ici, deux sens sont possibles : ou bien « même si nous n'y mêlons pas », ou bien « pour que nous n'allions pas y mêler ». La deuxième interprétation s'accorde mieux, semble-t-il, avec le mouvement du passage.

— *nous donne loisir de disposer de notre délogement :* nous permet de prendre toutes dispositions nécessaires en vue de notre mort (*disposer de :* faire ce qu'on veut de..., régler à son gré, préparer). — Pour l'accent personnel de cette phrase, voir ci-dessus.

L. 18. — *préparons-nous-y.* Dans les « essais » de 1588 Montaigne déclare, au contraire, que rien ne sert de se préparer à la mort : « Nous troublons la vie par le soin de la mort... Je ne vis jamais paysan de mes voisins entrer en cogitation de quelle contenance et assurance il passerait cette heure dernière. Nature lui apprend à ne songer à la mort que quand il meurt. Et lors, il y a meilleure grâce qu'Aristote, lequel la mort presse doublement, et par elle, et par une si longue prévoyance » (III, XII).

— *plions bagage.* Reprise de l'image contenue dans le mot « délogement ».

L. 19. — *dépêtrons-nous :* dégageons-nous (*empêtrer*, c'est proprement mettre une entrave aux bêtes qui paissent; du bas latin *pastoria :* entrave).

— *ces violentes prises :* tout ce qui nous retient captifs malgré nous (en nous faisant violence).

— *nous engagent ailleurs :* nous font dépendre de ce qui nous est étranger, nous détournent de nous-mêmes, de notre « vrai profit ».

L. 20. — *obligations :* liens (image déjà implicitement contenue dans les mots *prises, engagent*).

— *meshuy :* mot déjà vieilli à la fin du XVIe siècle; Montaigne, après 1580, l'a souvent remplacé par « désormais ».

— *ceci et cela.* Non pas : n'importe quoi, au hasard. Les démonstratifs ont ici leur valeur propre. Un choix judicieux est nécessaire. Cf. La Fontaine, *Le Philosophe Scythe :* le sage jardinier grec

Ébranchait, émondait, ôtait *ceci, cela,*
Corrigeant partout la nature.

Le Scythe « indiscret », au contraire, « tronque son verger » sans choisir. — Noter cette atténuation apportée par Montaigne, dès 1580, à la dureté des dernières phrases du paragraphe précédent.

L. 21. — *le reste soit :* subjonctif impératif. — La suite de la phrase est presque traduite de Sénèque (*Ep. à Lucilius*, 74) : « *Omnia ista nobis accedant, non haereant, ut, si abducantur, sine ulla nostra laceratione discedant.* »

— *déprendre :* séparer, détacher.

L. 22. — *écorcher.* On pense à la tunique de Nessus.

— *et arracher ensemble :* et sans arracher en même temps.

— *pièce :* partie d'un tout (mot cher à Montaigne).

— *du nôtre :* de ce qui est à nous. (Il ne serait pas impossible d'ailleurs que ce pronom possessif fût, en réalité, dans la pensée de Montaigne, un pronom personnel, calqué sur le génitif latin *nostri, nostrum*, et signifiant : de nous-mêmes).

L. 23. — *être à soi :* ne dépendre que de sa raison et de sa volonté. Formule stoïcienne qui annonce Descartes et Corneille.

⁂

CONCLUSION

Lorsqu'il écrit cette page, Montaigne approche de la quarantaine. C'était alors le seuil de la vieillesse. Il avait dû souvent parler avec La Boétie de l'intervalle que doit mettre le sage entre la vie et la mort. Même s'il n'a d'abord cédé, en résignant sa charge, qu'au dépit d'une ambition déçue, il profitera de sa retraite pour essayer de régler sa vie intérieure. Jusqu'au dernier jour, son plus haut désir sera de garder, en un temps de fanatisme et de cruauté, un esprit libre et une bonne conscience. Il croit, en outre, à cette date, qu'on peut, par une discipline rationnelle, se préparer à la mort. Il s'appliquera donc à se détacher de la vie et semblera parfois prendre à son compte les maximes les plus dures du stoïcisme ou de l'ascétisme. En fait, il se sait « né à la société et à l'amitié » (III, III). Il n'a que trop de pente à se donner et de peine à se reprendre (1). C'est pour s'avertir qu'il prend ce ton bougon. A peine d'ailleurs a-t-il parlé si rudement qu'il en revient à des sentiments plus humains. Il aimera les siens et tout ce qui lui paraîtra digne d'être aimé, mais en s'appliquant à « ménager sa volonté ». Il n'aspire pas à l'ataraxie, mais à l'aise. Cette retraite, qui devait n'être qu'une préparation à la mort, il s'arrangera pour qu'elle ne soit en elle-même ni « pénible ni ennuyeuse ». Mais le bonheur « dépend du goût particulier d'un chacun ». Pour « ordonner sa vie », il faut d'abord essayer de se connaître...

Le style de cette page, sans doute l'une des plus anciennes des *Essais*, frappe surtout par sa diversité. Montaigne emprunte des images à Sénèque, et en crée à son exemple; il a, comme lui, le goût des raccourcis d'expression, des oppositions, des sentences. Style d'homme sensible qui se flatte bien en vain de posséder un « privilège d'insensibilité ». Ses deux silhouettes de soldats sont vivantes, parce que les traits en sont heureusement choisis, mais surtout parce que Montaigne nous communique le frémissement de son indignation et de sa pitié. L'ironie, ensuite, se mêle au sérieux : ironie amusée dans la caricature du pédant, puis progressivement plus amère. La deuxième partie du texte est grave, au contraire, d'une gravité sereine pour parler de la mort, d'une gravité héroïque pour formuler l'idéal de maîtrise intérieure auquel, à travers ses variations, Montaigne sera toujours fidèle.

Pierre CLARAC.

---

(1) Il n'en veut pas convenir. Ici même il répète qu'il a « l'appréhension molle et lâche... par naturelle condition et par discours ». Par « discours », c'est-à-dire par raison, certainement. Par naturelle condition? Les *Essais* montrent, au contraire, combien, de lui-même, il est sensible, prompt à se confier et à se livrer. Son âme est toujours prête, « pour léger sujet qu'on lui donne, à s'y embesogner de toute sa force » (III, III). « Les passions... me sont difficiles à modérer » (III, X). Aussi se tient-il sur ses gardes.

Suggestions pour une étude d'« Electre » de Jean Giraudoux

« L'écrivain original, a dit Chateaubriand, n'est pas celui qui n'imite personne, mais celui que personne ne peut imiter. » L'œuvre dramatique de Giraudoux semble vérifier cette formule. D'*Amphytrion* 38 à *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* et à *Électre*, ce théâtre, tout en s'inspirant des modèles gréco-latins, garde un ton de liberté souveraine. C'est peut-être avec *Électre* que Giraudoux atteint à la plénitude de ses moyens : les ombres d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide étaient présentes à sa mémoire lorsqu'il composa sa pièce. Mais la vision qu'il offre n'est qu'à lui, et *Électre* nous livre quelques-uns des thèmes essentiels de sa création.

HAINES FAMILIALES ET TRAGÉDIE BOURGEOISE

Giraudoux a trouvé chez ses modèles la légende des Atrides. Mais dans cette légende il a choisi de développer le thème, pour lui essentiel, des haines familiales. Haine conjugale de Clytemnestre, qui poursuit sa victime, avec une étrange violence, par-delà la mort. Haine de Clytemnestre envers sa fille, et d'Électre envers sa mère. Cette violence affleurait chez les Tragiques grecs, mais il appartenait à Giraudoux de la mettre au centre de l'œuvre et de lui donner une tonalité familière et presque bourgeoise.

Écoutons le commentaire guoguenard du Mendiant, après un des affrontements quotidiens où la mère et la fille se sont jeté à la face les pires accusations : « On en voit dans les familles ! On voit tout ! » (1) La cause apparente du conflit est infime. Électre, à quinze mois, dans les bras de sa mère, a-t-elle poussé son petit frère Oreste que sa mère tenait en même temps qu'elle? Ou bien Clytemnestre est-elle seule responsable d'avoir, par maladresse, laissé tomber l'enfant? Question dérisoire, mais capitale. « Si c'est moi qui ai poussé Oreste, s'écrie Électre, j'aime mieux mourir, j'aime mieux me tuer... Ma vie n'a aucun sens ! » (2) De cette dénégation passionnée à la mise en accusation de sa mère il n'y a qu'un pas, et voilà ce qui est la cause depuis vingt ans de la haine entre les deux femmes...

N'est-ce pas la même violence que nous retrouvons chez les sœurs d'Ondine, lorsque celle-ci les quitte pour épouser Hans et brise ainsi le pacte des Ondines? Tentatives de séduction à l'égard de Hans, sarcasmes à l'égard d'Ondine, menaces, ultimatums se succèdent sans discontinuer. « Quelles explications ! Quelle furie ! » mumure Hans lorsque le silence se rétablit après la disparition de la dernière Ondine. Et Ondine de répondre, avec mélancolie : « Oui, c'est la famille ! » (3) La scène finale de *Sodome et Gomorrhe* fournirait un dernier exemple de ces paroxysmes familiaux, puisqu'elle fait, du dernier instant du couple, une scène de ménage. Lorsque le rideau tombe sur la fin du monde et sur l'humanité foudroyée, l'Ange qui commente l'action conclut, avec une mélancolie sardonique, devant les derniers échos de la dispute conjugale que rien n'a pu arrêter et qu'on entend se poursuivre dans l'au-delà : « La mort n'a pas suffi (à les faire taire). La scène continue. » (4)

Dans tous ces cas, nous retrouvons une des idées chères à Giraudoux : le Français n'admet qu'une des formes de la fatalité : « la fatalité familiale ». Et il ajoutait que le Français, « casanier par nature (...) préfère trouver à l'intérieur de sa propre famille les querelles que d'autres individus entretiennent avec les personnes divines ou infernales (...) L'Olympe français est la famille au complet réunie pour le repas autour de la table ou devant le notaire pour la lecture du testament » (5).

GIRAUDOUX POÈTE COSMIQUE

N'y a-t-il pas là un risque d'appauvrissement de la tragédie, privée de la résonance religieuse et métaphysique qu'elle avait chez les modèles grecs? En réalité, chez Giraudoux le drame prend une dimension différente, de nature cosmique. Soudain il s'élargit à la mesure de l'univers.

Écoutons à un tournant décisif de la pièce, pendant que gronde l'émeute, les paroles d'Égisthe. Il veut convaincre Électre qu'il a le droit d'épouser Clytemnestre et qu'il détient légitimement le titre de chef de la cité; dans ce dessein, il évoque le don miraculeux qu'avec Argos lui ont fait les dieux le matin même : « O puissances du monde, puisque je dois vous invoquer, à l'aube de ce mariage et de cette bataille, merci pour ce don que vous m'avez fait tout à l'heure, de la colline qui surplombe Argos, à la seconde où le brouillard s'est évanoui (...). Soudain vous m'avez montré Argos... et me l'avez donnée. » (1)

Ce don d'un pays, d'une patrie, où Égisthe se découvre « pur, fort, parfait », le justifie, pense-t-il, aux yeux de tous. Mais il est remarquable que le miracle opéré par les dieux tient tout entier dans le regard nouveau que le tyran jette sur la ville. La tirade d'Égisthe commence par une action de grâces adressée aux dieux, mais se mue insensiblement en évocation poétique d'une cité, d'une patrie. Transmutation d'autant plus frappante qu'elle se renouvelle dans une tirade d'Électre qui, peu après, répond à Égisthe (2). Égisthe avait reçu en don des dieux « Argos et ses frontières étroites », Électre reçoit l'univers. Sa patrie n'est qu'une bourgade dans cette immense patrie nouvelle, dont elle énumère, dans une vision radieuse, toutes les scènes et tous les visages. Comme pour Égisthe, son action de grâces devient évocation fervente, et sa prière poésie.

Poète cosmique, tel se révèle Giraudoux. Mais les héros d'*Électre* ne se contentent pas d'évoquer l'univers, ils l'animent d'intentions diverses. Si à travers les propos de Clytemnestre, épouse et reine mélancolique, les tilleuls se montrent « maussades, silencieux », dans la bouche d'Électre qui guette impatiemment le retour d'un père bien-aimé, les tilleuls apparaissent tout autres, car, dit-elle, « ils attendaient mon père d'une attente qu'ils essayaient vainement de comprimer en eux (...), honteux de l'avoir trahi à chaque printemps, quand ils ne pouvaient plus contenir leurs fleurs et leurs parfums, et qu'ils défaillaient avec moi sur son absence » (3). Ne songe-t-on pas aux arbres qui attendaient Siegfried, à son retour de la guerre?

Parfois les affinités des humains avec le cosmos s'étendent au monde animal. C'est ainsi, dit le Mendiant, qu'Électre risque de « se déclarer », comme s'est déclarée un jour la louve de Narsès, en se jetant sur sa bienfaitrice pour la dévorer. Car, précise-t-il, « tout se déclare dans la nature ! » (4) Dès qu'Électre a reconnu son frère, elle lui affirme qu'il lui a donné « la vue, l'odorat de la haine » (5). Et elle s'écrie, dans une sorte de sursaut instinctif, « La première trace, et maintenant je prends la piste... » (3)

Mais ce faisant, Électre risque de mourir sous les coups des dieux, qui sont « inconscients au

---

(1) *Electre*, acte I, scène 9.

(2) *Electre*, 1, 4 (cf. II, 8, une discussion analogue entre les deux femmes sur la question de savoir si Agamemnon a glissé ou n'a pas glissé).

(3) *Ondine*, 1, 8.

(4) *Sodome et Gomorrhe*, II, 8.

(5) *Littérature*, Bellac et la tragédie, p. 293.

(1) *Electre*, II, 7.

(2) *Ibid.* II, 8.

(3) *Electre*, II, 5.

(4) *Ibid.* I, 3.

(5) *Ibid.* I, 8.

sommet de l'échelle de toutes créatures » (1). Les dieux en effet ne répondent « qu'aux signes, et sans les comprendre » (2). Électre qui a fait signe aux dieux et s'est déclarée, va déchaîner la colère du ciel. Celle-ci risque de ne pas la distinguer des coupables. Électre n'est point, comme l'héroïne d'Eschyle, un instrument des volontés divines, elle est, comme l'a montré M. René Marill Albérès, celle qui porte à son maximum d'intensité le conflit entre l'homme et le monde. Elle joue le rôle d'enfant perdu, d'intermédiaire entre les deux règnes, en acceptant de se sacrifier pour ses frères les hommes.

Aux confins de l'univers irrationnel et de l'humanité, Électre a une fonction d'otage et de victime, et elle trouve sa référence non point au-dessus d'elle, chez les dieux inconscients ou hostiles, mais dans l'univers végétal ou animal avec lequel elle se trouve en communion.

GIRAUDOUX POÈTE DES JEUNES FILLES, DE LA PURETÉ ET DE LA JUSTICE

Par sa soif de justice, Électre n'est-elle pourtant pas directement inspirée des héroïnes de Sophocle et d'Euripide? En réalité, elle est bien autre chose que la descendante des Electres antiques : un symbole capital de l'œuvre giralducienne — le symbole de la jeune fille. Elle est la sœur de Suzanne, d'Isabelle, de Juliette, d'Églantine, de Bella, de Judith, de Geneviève, de Stéphy, de Maléna, et enfin d'Edmée — de celles que Giraudoux appelle les élues, mystérieuses créatures poétiques dont l'auteur a fait élection parce qu'elles gardent au fond de l'âme le goût de la pureté et de l'absolu que la plupart des humains ont perdu. Électre répond à la définition de la jeune fille donnée par Judith : « C'est, poussé à un tel point qu'il n'en voit pas les pires malheurs, qu'il n'en ressent plus les pires souffrances, l'espoir de rencontrer un jour la grandeur dans un être humain. » (1) Électre, vierge élue, se définit par opposition à sa mère Clytemnestre. Clytemnestre n'est-elle pas, en quelque sorte, la vierge réprouvée? Elle est entrée dans la vie d'Égisthe en transigeant avec sa pureté d'épouse, et elle a perdu pour toujours la pureté des élues en se livrant à l'horrible assassinat de son mari. En face d'elle, Électre est celle qui est restée pure de tout amour, de toute souillure, et lorsque sa mère lui dit pour l'apaiser : « N'est-ce pas moi qui ai voulu que tu aies un mari ? » elle lui répond en ces termes : « Pas du tout (...). Tu as voulu que je sois dans ton camp. Tu as voulu ne pas avoir devant toi le visage de celle qui est ta pire ennemie (...). Celui de la chasteté. » (3)

Devant l'égoïste amour de sa mère, Électre figure le pur amour filial et fraternel. Comme le dit le Mendiant : « Elle s'est déclarée dans les bras de son frère. Et elle a raison. Elle ne pouvait trouver d'occasion meilleure. La fraternité est ce qui distingue les humains. Les animaux ne connaissent que l'amour. » (1)

Électre se définit aussi par opposition à Agathe, la jeune femme du président du tribunal — celle qui trompe sans vergogne son mari, vieux et laid, avec une série d'amants « de seize à quatre-vingts ans » (2). Jeune femme légère, Agathe incarne en face d'Électre un type humain que nous retrouvons avec Hélène dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Chez la petite reine « (au) cerveau étroit (au), cœur rigide » (3), l'inconscience et l'égoïsme de la femme fatale sont l'inconscience même et l'égoïsme d'Agathe. En face d'Andromaque et d'Électre, vierges élues, Hélène et Agathe incarnent, chacune dans son style propre, royal ou bourgeois, les vierges folles.

Ainsi s'éclaire, par contraste, la nature profonde d'Électre, qui est non seulement exigence de pureté charnelle, mais refus de l'égoïsme, de l'intérêt, de toute compromission humaine. Elle est, comme le dit le Mendiant, « la ménagère de la vérité » (4), Elle refuse de laisser s'amasser, sur le crime qu'elle soupçonne, « la triple couche » de « l'oubli », de « la mort », et de « la justice des hommes » (5). Aussitôt qu'elle a retrouvé son frère bien-aimé, elle s'arrache au bonheur de le revoir et de le presser sur son cœur. Elle lui découvre le crime et dresse devant ses yeux l'image de la vengeance. En réveillant ainsi son frère du bonheur où il allait s'oublier, Électre remplit son rôle de vierge élue. Elle le dit elle-même : (6) « ...quand les hommes au matin ne voient plus, par leurs yeux engourdis, que la pourpre et l'or, c'est elles (leurs femmes et leurs sœurs) qui les secouent, qui leur tendent, avec le café et l'eau chaude, la haine de l'injustice et le mépris du petit bonheur ». On sent qu'Électre ira jusqu'au bout dans sa quête de la justice, « jusqu'à ce que le monde (...) craque (...), dussent mille innocents mourir la mort des innocents (7) ».

Ainsi se complète le personnage de l'Électre antique. Giraudoux lui confère l'impitoyable grandeur d'une révolutionnaire. C'est avec la justice, la générosité, le devoir (...), que l'on ruine l'État », disait dès le début du drame le président qui pressentait en Électre « une femme à histoires ». Mais le Mendiant lui répondait que ce sont les femmes à histoires « qui ont sauvé le monde de l'égoïsme » (8). Telle est la grandeur ambiguë et terrible de l'Électre de Giraudoux. Elle incarne le feu de la justice absolue, capable de détruire toute société humaine en la purifiant. On comprend qu'elle soit née dans notre monde moderne, où la faim inextinguible de justice semble appeler irrésistiblement la violence. La ville meurt, et Électre se dit satisfaite. « (Elle a) la justice. (Elle a) tout » (9).

---

(1) *Electre*, I, 3.
(2) *Judith*, I, 2.
(3) *Electre*, I, 9.

---

(1) *Electre*, I, 13.
(2) *Electre*, II, 6.
(3) *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 12.
(4) *Electre*, I, 13.
(5) *Electre*, I, 2.
(6) *Electre*, II, 3.
(7) *Electre*, I, 13.
(8) *Electre*, I, 2.
(9) *Electre*, II, 10.

« Inimitable copie », a dit François Mauriac de la *Phèdre* de Racine. Toute proportion gardée — et toute révérence observée envers les grands Tragiques grecs — Giraudoux avec *Électre* semble avoir fait lui aussi œuvre authentique de créateur. Avec une sûreté admirable, il entremêle le ton ironique et tragique, les nuances bourgeoises et grandioses de la haine et de la fatalité familiales. Ses Atrides ne sont-ils pas les nœuds de vipère qui parfois sommeillent aux foyers des Français?... Mais une sensibilité de poète élargit aux dimensions de l'univers le cadre de cette tragédie. Les héros, en connivence avec la création, fraternisent avec les tilleuls, les loups, les hérissons, et nous entraînent dans le mouvement de leur tendresse ou de leur sacrifice. *Électre* est enfin le drame par excellence de Giraudoux — le drame de la pureté. Lorsqu'au dénouement « la ville brûle, que les innocents s'entre-tuent, mais que les coupables agonisent dans un coin du jour qui se lève » (1), nous pressentons quelle est cette pureté indicible qui, peut-être, doit embraser le monde pour le sauver.

André SÉAILLES.

(1) *Electre*, II, 10.

Pour le thème latin (*suite*)

Enfin du nouveau dans l'enseignement du latin ! Les *Instructions concernant l'enseignement du latin dans les classes du premier cycle* (circulaire du 27 août 1960, publiée dans le *B. O.* de l'Éducation nationale du 8 septembre 1960) annoncent que bientôt les candidats au baccalauréat devront faire la version latine sans dictionnaire et qu'il faut, en conséquence, acquérir le vocabulaire. Fini le jeu de puzzle à coups de Gaffiot ! Cette mesure radicale peut rénover les études latines qui déclinaient, en obligeant les jeunes gens à prendre l'habitude de la langue, ce qui requiert la possession du vocabulaire, et leurs maîtres à coordonner, dans un même établissement, de la sixième à la première, leurs méthodes et la progression des exercices. Les coordonner et les renouveler. Nous vivions dans l'enseignement du second degré, suivant un régime paresseux et endormant, comme s'il suffisait de traduire du latin à coups de dictionnaire (versions et préparations); feu le discours latin avait été remplacé par le thème latin, qui ne figurait plus dans beaucoup de classes que trois fois par an, aux compositions trimestrielles; et depuis qu'à l'oral du baccalauréat les admissibles étaient interrogés en explication latine sur leur petit bout de programme vu en classe, point n'était besoin de savoir un peu de latin pour réussir. Les professeurs de langues vivantes avaient-ils tort de trouver ce régime ahurissant?

Dans l'article VI de la circulaire du 27 août 1960 (*Recherche d'un enseignement plus vivant et plus efficace encore*) des conseils excellents sont donnés aux professeurs pour qu'ils apprennent à parler latin. Mais je me demande si le thème ne reste pas sacrifié. En effet dangereuse est cette phrase : « La traduction du latin en français demeurant l'exercice essentiel, le thème ne doit intervenir que comme le moyen, nécessaire mais supplémentaire, de contrôler les connaissances. » Ne sera-t-elle pas exploitée par les adversaires du thème que j'ai catalogués dans la *Revue universitaire* de novembre-décembre 1949 (page 264) : « Il y a des adversaires du thème latin qui n'ont jamais été capables d'en faire un. Il y a des collègues qui déclarent impossible cet exercice avec des élèves ignorants et paresseux, parce qu'ils n'ont plus eux-mêmes la capacité ou le courage de s'y remettre... ou de s'y mettre. » « Je sais des collègues, écrit M. Décobert (dans la *Revue de la Franco-ancienne*, 1949, 2e trimestre), qui négligent systématiquement le thème latin, dont la correction est particulièrement fastidieuse. » Qu'on me permette d'ajouter : « Il y a des collègues, qui négligent systématiquement le thème latin, parce qu'ils ne veulent plus ou ne peuvent plus le corriger. C'est affaire d'entraînement, du côté des maîtres comme du côté des élèves. »

Il faut que la pratique du thème devienne un sport, qu'elle cesse d'être un exercice « rébarbatif ». Dans un article récent de l'*Éducation nationale* (16 juin 1960), un collègue, M. J. L. Vissière a proposé d'excellents moyens pour rajeunir l'exercice du thème : choisir des textes simples, faciles à traduire; éviter les textes trop modernes qui ne passent pas en latin et qui imposent l'emploi de périphrases ridicules, ou la recherche de contours acrobatiques; accepter d'autres modèles que Cicéron. Mais l'auteur n'ose pas voir dans le thème autre chose qu'un exercice de vocabulaire et de syntaxe, donc « rébarbatif ».

Le traiter comme un moribond indésirable, c'est peut-être achever de le tuer. Je crois au contraire que le thème peut figurer, dès les débuts, parmi les exercices vivants et efficaces qui donnent aux enfants l'habitude de la langue, avec les dialogues et les résumés oraux en latin. M. Décobert (*art. cit.*) a très justement écrit : « La majorité des élèves s'intéressent plus au thème qu'à la version. » Cette gymnas-

tique devient même amusante pour les jeunes. Et dès la fin du premier cycle, si l'on choisit, comme sujets de thèmes, des textes concrets et vivants, comme une fable de La Fontaine ou un dialogue de Molière, l'exercice devient autre chose qu'un moyen de contrôler les connaissances grammaticales; on essaie déjà de reproduire en latin le pittoresque, la couleur et le mouvement du français; l'exercice est à la fois grammatical et littéraire : « Importance et dignité du thème latin », a dit le regretté J. Desjardins (cf. *Cours de thème latin* M. Bizos et J. Desjardins, Paris, 1959, p. 8-11). (*)

Dans les classes terminales des lycées, dans les premières supérieures, dans les facultés, on peut donner parfois plus de piquant au compte rendu de thème en discutant et perfectionnant une traduction déjà proposée par un prédécesseur. C'est ainsi que nous avons examiné dans cette revue, ou dans la *Revue universitaire*, des fables de La Fontaine mises en latin par Fénelon. Aujourd'hui nous choisirons une page de Buffon, traduite par J. A. Nairn (cf. *Les Belles Lettres*, 1926).

TEXTE DE BUFFON (Discours sur le style)

Rien ne s'oppose plus à la chaleur que le désir de mettre partout des traits saillants : rien n'est plus contraire à la lumière qui doit faire un corps et se répandre uniformément dans un écrit, que ces étincelles qu'on ne tire que par force, en choquant les mots les uns contre les autres, et qui ne nous éblouissent pendant quelques instants, que pour nous laisser ensuite dans les ténèbres. Ce sont des pensées qui ne brillent que par l'opposition : l'on ne présente qu'un côté de l'objet,

TRADUCTION DE J. A. NAIRN

Feruori [1] *maxime obstat sententiarum* [2] *frequens* [3] *usus; nam lumini, quod quasi focus* [4] *esse et uno tenore per opus diffundi debet, maxime repugnant* [5] *scintillae* [6] *per uim expressae* [7], *dum uerbum uerbo incutitur* [8]. *Quae cum aliquantum temporis aciem* [9] *praestrinxerint, in tenebris deinde nos derelinquent* [10]. *Scilicet nitent ea tantum quae inter sese opponuntur* [11]. *Illi autem unam rei partem nobis obuertunt* [12], *ceteras in obscuro ponunt; et id*

DISCUSSION

1. *Feruor orationis* ou *feruida oratio* (Cic., *Brut.*, 108). — 2. *Sententiae* est en effet le terme technique pour désigner les formules brillantes ou percutantes; cf. *sententiae reconditae et exquisitae* (Cic., *Brut.*, 274). — 3. Petite inexactitude : le texte ne dit pas souvent mais partout. — 4. *Focus*, excellent : un ensemble lumineux. — 5. *Repugnare* introduit une image plutôt incohérente, avec celle du foyer lumineux et des étincelles. — 6. *Scintilla* s'emploie en effet au propre et au figuré; de même *igniculi*. — 7. *Exprimere* : faire jaillir du feu par un heurt; cf. *nubium conflictu ardo expressus* (Cic., *Diu.*, 2, 44), ou *excudere*; cf. *silici scintillam excudere* (Virg., *Aen.*, 1, 174). — 8. *Collido* peut exprimer plus fortement l'entrechoc. — 9. Pour plus de clarté, ajouter *oculorum*. — 10. Le futur *derelinquent* et le futur antérieur *praestrinxerint* ne s'imposent pas, au lieu du présent et du passé. — 11. A cause de la place de *tantum* (seulement), la phrase signifie : seules brillent les pensées qui s'opposent; alors que le français signifie : c'est par l'opposition seulement que ces pensées brillent. — 12. *Obuertere*, ou *proponere*, avec *reponere* (mettre à

(*) Ayant appris que la circulaire du 27 août 1960 sur l'enseignement du latin dans les classes du premier cycle (*B. O.* de l'Éducation nationale du 8 septembre 1960) avait été rédigée par M. l'inspecteur général J. Allard, après discussion des idées et des termes en réunion de l'Inspection générale des Lettres, j'ai adressé le 30 octobre dernier à l'auteur une lettre pour lui exprimer ma satisfaction et mes espoirs ; pour lui faire part aussi de quelques inquiétudes, en particulier touchant le rôle et la place accordés au thème latin.

M. l'inspecteur général J. Allard , dont on peut lire dans le présent numéro un commentaire aux instructions de 1960, vient de me répondre avec beaucoup d'amabilité (qu'il en soit remercié). En ce qui concerne le thème, qui « ne doit intervenir que comme le moyen, nécessaire mais supplémentaire, de contrôler les connaissances », il complète ainsi le texte officiel : « La phrase qui vous inquiète répondait très précisément à un défaut bien des fois constaté. Dans nos classes de sixième et cinquième, il arrive fréquemment que les professeurs donnent comme devoir sur cahier et sur copie des phrases de thème uniquement. De la sorte, à propos de tel fait de morphologie ou de syntaxe, les enfants n'auront pas traduit une seule phrase de version et n'auront pas touché des yeux le fait grammatical en latin. Je ne cesse de répéter au cours des réunions de professeurs, que je multiplie dans les départements inspectés, qu'un exercice oral ou écrit doit comporter à la fois thème et version. Je suis personnellement si peu hostile à l'usage du thème que je voudrais voir dans les classes, à partir de la quatrième, toute version suivie d'un thème d'imitation, et j'espère bien qu'un jour ce thème suivra la version au baccalauréat, sans recours au dictionnaire. »

Je suis heureux que l'*Information littéraire* apporte cette précision complémentaire à l'importante circulaire du 27 août 1960. Ainsi le thème d'imitation excellent pour les classes de sixième et de cinquième, ne sera qu'une préparation au thème supérieur, exercice à la fois grammatical et littéraire, qui peut et doit jouer son rôle dès la fin du premier cycle, si l'on choisit comme sujet un texte concret et vivant, comme une fable de La Fontaine ou un discours de Molière. Excellent aussi le petit thème d'imitation, suivant, à partir de la quatrième, toute version. Et si, à l'écrit du baccalauréat, nous avons, comme le souhaite M. l'Inspecteur général, version et thème d'imitation sans dictionnaire, les études latines et les humanités classiques auront sans doute été sauvées. *Ita Di faxint.*

E. de Saint-Denis (29 novembre 1960).

TEXTE

on met dans l'ombre toutes les autres faces; et ordinairement ce côté qu'on choisit est une pointe, un angle, sur lequel on fait jouer l'esprit avec d'autant plus de facilité, qu'on l'éloigne davantage des grandes faces sous lesquelles le bon sens a coutume de considérer les choses.

Rien n'est encore plus opposé à la véritable éloquence que l'emploi de ces pensées fines et la recherche de ces idées légères, déliées, sans consistance, et qui, comme la feuille du métal battu, ne prennent de l'éclat qu'en perdant de la solidité. Ainsi, plus on mettra de cet esprit mince et brillant dans un écrit, moins il aura de nerf, de lumière, de chaleur, et de style; à moins que cet esprit ne soit lui-même le fond du sujet, et que l'écrivain n'ait pas eu d'autre objet que la plaisanterie; alors l'art de dire de petites choses devient peut-être plus difficile que l'art d'en dire de grandes.

TRADUCTION

potissimum eligere solent punctum, eum angulum, quae ingenio illustrari [13] *possunt, eo facilius quo magis magna illa* [14] *deseruntur quae a prudentibus iudicandi causa adhiberi* [15] *solent.*

Quid? a uera eloquentia maxime alienum est subtilia [16] *illa usurpare, et leuia, laxa* [17], *incomposita conquirere quae uelut bratteae* [18] *idcirco splendent quia robore carent. Atque* [19] *quo quis plus nitoris operi impendet, eo minus neruorum et luminis et feruoris*[20], *minus ergo orationis*[21] *habebit; nisi forte hic nitor principium* [22] *erit rei, et sciptor id solum propositum sibi habebit ut nugetur* [23], *quod si fiet, non minus difficilis parua et minuta quam magna dicendi ars erit* [24].

DISCUSSION

l'écart), pour souligner l'antithèse. — 13. *Illustrare*, mettre en lumière, est excellent; mais la nuance du jeu est omise; on peut utiliser *lumina dicendi* (cf. Cic., *De Or.*, 3, 96) qui désigne les jeux d'esprit, les jeux de lumière stylistiques. — 14. Traduction plutôt plate : essayer de rendre faces, i. e. larges plans opposés aux angles et aux pointes : *frontes*. — 15. Plus exactement, pour considérer : *considerari, adspici*. — 16. *Subtilis*, en parlant du style, désigne plutôt la finesse pénétrante de la pensée, ou la simplicité de la forme; or Buffon pense ici aux formules finement ciselées, aux « traits saillants » (cf. début du texte) : *sententiae argutae* (Cic., *Brut.*, 65; *Or.*, 42). — 17. *Laxa* équivoque : signifierait plutôt idées relâchées, amorales; le contexte (sans consistance) montre que Buffon emploie déliées dans un sens voisin de la valeur étymologique : sans lien. — 18. *Brattea :* feuille de métal; battu n'est pas traduit. — 19. Marquer plus fortement le rapport de conséquence : *itaque, ergo, igitur, quamobrem, quapropter, quare*, etc. — 20. Ces trois termes sont excellents; ils appartiennent en effet à la langue de la rhétorique et de la critique littéraire (Cicéron et Quintilien). — 21. Impropre; style a ici le sens fort d'expression ayant du cachet, de l'originalité; *oratio* désigne au contraire n'importe quel style, remarquable ou banal. Buffon veut que la patte de l'écrivain marque l'écrit, que le style ait *uigor*. — 22. Inexact : Buffon ne dit pas origine du sujet, mais fond, c'est-à-dire la matière même, l'objet de l'écrivain. — 23. *Nugari*, avec sa valeur légèrement péjorative, est excellent. — 24. Inutile de substituer le futur au présent.

TRADUCTION PROPOSÉE

Nihil feruidae orationi magis obstat quam sententias quocumque inserere uelle; nihil enim ei lumini magis officit quod unus focus esse unoque tenore per opus diffundi debet quam scintillae quae solam per uim, uerbis inter se collisis, excuduntur et oculos nostros, postquam aliquantisper praestrinxerunt, in tenebris derelinquunt. Quae sententiae non nitent nisi inter sese opponuntur; una rei pars proponitur, ceterae in obscuro reponuntur, idque quod eligitur punctum esse solet uel angulus qui dicendi luminibus eo facilius illustratur quo magis omittuntur frontes quas sapientes, ut res considerent, intueri consueuerunt.

Nec quicquam uerae eloquentiae magis obstat quam argutas eas sententias usurpare et leues, solutas incompositasque res affectare, quae, sicut lamina in bratteam ducta, splendorem tum adipiscuntur cum robur amittunt. Itaque quo plus nitoris tenuitatisque istius scriptum accipiet, eo minus neruorum, luminis, feruoris uigorisque habebit; nisi forte hic nitor propositum ipsum erit, et scriptoris unum consilium erit ut nugetur; quod si fit, forsitan difficilior sit ars parua quam magna dicendi.

E. DE SAINT-DENIS.